BULLETIN

DES

COMMISSIONS ROYALES

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

30

BULLETIN

DES

COMMISSIONS ROYALES

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

TRENTIÈME ANNÉE.

BRUXELLES

IMPRIMERIE DE Ve JULIEN BAERTSOEN, SUCCr DE BOLS-WITTOUCK

5, Grand'Place, 5

1891

THE GETTY CENTER
LIBRARY

LISTE

DES

MEMBRES EFFECTIFS ET CORRESPONDANTS

DE LA

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS

EN 1891

MEMBRES EFFECTIFS :

Président : M. Wellens (F.), à Bruxelles.
Vice-Présidents : MM. Balat (A.) et Piot (C.), à Bruxelles.

Membres : MM. Baeckelmans (F.), architecte, à Anvers.
Beyaert (H.), architecte, à Bruxelles.
De Curte (L.), architecte, à Bruxelles.
Fraikin (C.-A.), statuaire, à Bruxelles.
Helbig (J.), archéologue, à Liège.
Helleputte (G.), architecte, à Louvain.
Pauli (A.), architecte, à Gand.
Portaels (J.), artiste peintre, à Bruxelles.
Reusens (E.), chanoine, archéologue, à Louvain.

Membre et secrétaire général : Rousseau (J.), à Bruxelles.
Secrétaire adjoint : Massaux (A.).

COMITÉS DES CORRESPONDANTS :

ANVERS.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Membres : MM. Blomme (L.), architecte provincial, à Malines.
Dierickx, échevin de la ville de Turnhout.
Ducaju (L.), statuaire, à Anvers.
Mast (E.), archéologue, à Lierre.
Schadde (J.), architecte, membre de l'Académie royale de Belgique, à Anvers.
Smekens (Th.), président du tribunal de première instance, à Anvers.
Van Caster, abbé, archéologue, à Malines.
Van der Ouderaa, artiste peintre, à Anvers.

Membre-Secrétaire : Génard (P.), archiviste, à Anvers.

BRABANT.

Président : M. le Gouverneur de la province.
Vice-Président : M. Wauters (A.), archiviste de la ville de Bruxelles

Membres : MM. Bordiau (G.), architecte, à Bruxelles.
Coulon (E.), architecte provincial, à Bruxelles.
De Groot (G.), statuaire, à Bruxelles.
Delvigne, chanoine, archéologue, curé de Saint-Josse-ten-Noode.
Hanon, archéologue, à Nivelles.
Jamaer, architecte de la ville, à Bruxelles.
Janlet, architecte, à Bruxelles.
Janssens (W.), architecte, à Bruxelles.
Slingeneyer (E.), peintre d'histoire, à Bruxelles.
Van Even (E.), archiviste de la ville, à Louvain.
Van Ysendyck, architecte, à Bruxelles.

FLANDRE OCCIDENTALE.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Membres : MM. Béthune (F.), chanoine, à Bruges.
Béthune (baron), archéologue, à Oostroosebeke.
De Geyne (L.), architecte, à Courtrai.
De la Censerie (L.), architecte de la ville, à Bruges.
De Meyer, docteur en médecine, à Bruges.
Vandermersch (A.), secrétaire de l'Académie royale des Beaux-Arts, à Bruges.
Van Ruymbeke, archéologue, à Courtrai.

Secrétaire : Desmedt (H.), directeur au Gouvernement provincial, à Bruges.

FLANDRE ORIENTALE.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Vice-Président : M. Canneel (T.), artiste peintre, directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts, à Gand.

Membres : MM. Béthune d'Ydewalle (baron J.), archéologue, à Gand.
De Ceuleneer, professeur à l'Université de Gand.
Serrure (E.), architecte de la ville, à Saint-Nicolas.
Van Assche (A.), architecte, à Gand.
Van Biesbroeck (L.), statuaire, professeur à l'Académie des Beaux-Arts, à Gand.
Vanderhaegen (F.), bibliothécaire à l'Université de Gand.
Verhaegen (A.), archéologue, à Gand.
Wagener (A.), administrateur-inspecteur de l'Université de Gand.

Secrétaire adjoint : De Landtsheer (J.), chef de bureau à l'Administration provinciale, à Gand.

HAINAUT.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Vice-Président : M. Broquet (A.), commissaire d'arrondissement, à Ath.

Membres : MM. Bourlard, artiste peintre, directeur de l'Académie des Beaux-Arts, à Mons.
Bruyenne (J.), architecte, à Tournai.
Cador (A.), architecte de la ville, à Charleroi.
Devillers (L.), archiviste de l'État, à Mons.
Hubert (J.), architecte de la ville, à Mons.
Legendre, artiste peintre, directeur de l'Académie des Beaux-Arts, à Tournai.
Van Bastelaer (D.), archéologue, à Marcinelle.

LIÈGE.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Vice-Président : M. Vierset-Godin, architecte, à Huy.

Membres : MM. Bormans, administrateur inspecteur de l'Université de l'Etat, à Liège.
Drion (M.-P.), directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts, à Liège.
Henrotte, chanoine, à Liège.
Lohest (P.), archéologue, à Liège.
Renier (J.), artiste peintre, à Verviers.
Schuermans (H.), premier président de la Cour d'appel à Liège.

Secrétaire adjoint : Anglnot (H.), greffier provincial, à Liège.

LIMBOURG.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Membres : MM. Claes (C.), artiste peintre, à Tongres.
Courroit (J.), statuaire, professeur à l'Académie des Beaux-Arts, à Hasselt.
De Grünne (comte G.), conseiller provincial, à Russon.
Schaetzen (chevalier O.), membre de la Chambre des représentants, à Tongres.
Van Neuss, archiviste, à Hasselt.

Membre-Secrétaire : De Borman (chevalier G.), membre de la Députation permanente, à Schalkhoven.

Secrétaire adjoint : Nelissen (E.), chef de division à l'Administration provinciale, à Hasselt.

LUXEMBOURG.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Vice-Président : M. Pety de Thozée, à Grune.

Membres : MM. le P. Goffinet, membre de l'Institut archéologique d'Arlon.
Kurth (G.), professeur d'histoire à l'Université de Liège.
Mathelin, ancien professeur d'archéologie, à Bastogne.
Tandel (E.), commissaire d'arrondissement, à Arlon.
Van de Wyngaert, architecte provincial, à Arlon.
Wilmart, archéologue, à Amonines.

NAMUR.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Membres : MM. Beqfet (A.), archéologue, à Namur.
Bonet (L.), artiste peintre, à Belgrade (Flawinne).
Boyfroulle, architecte provincial, à Namur.
Dardenne, régent à l'école moyenne de l'État, à Andenne.
Del Marmol (E.), archéologue, à Montaigle (Sommière).
De Radigès, inspecteur provincial des chemins vicinaux, à Namur.
Legrand, chanoine, directeur de l'école Saint-Louis, à Namur.
Sorfil, archéologue-architecte, à Maredret.

COMITÉ SPÉCIAL DES OBJETS D'ART

Président : M. Balat (A.), architecte, à Bruxelles.

MEMBRES :

MM. Fraikin (C. A.), statuaire, à Bruxelles.
Pauli (A.), architecte, à Gand.
Piot (C.), archéologue, à Bruxelles.
Portalis (J.), artiste peintre, à Bruxelles.

Membre-Secrétaire : Rousseau (J.), à Bruxelles.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 3, 10, 17, 24 et 31 janvier; des 7, 14, 21 et 28 février 1891.

PEINTURE ET SCULPTURE

La Commission a approuvé :

1° Les dessins de vitraux à placer dans les fenêtres du haut chœur et des chapelles latérales de l'église de Saint-Martin, à Saint-Trond (Limbourg); — Église de Saint-Martin, à Saint-Trond. Vitraux.

2° Les dessins de cinq vitraux destinés à la nouvelle église de Corennes (Namur); auteur, M. Dobbelaere; — Église de Corennes. Vitraux.

3° Les dessins présentés par M. Capronnier pour l'exécution de vitraux destinés au chœur, aux chapelles latérales et à la coupole de l'église de Sainte-Marie, à Schaerbeek (Brabant), sous réserve de varier l'attitude trop uniforme des personnages représentant les vieillards de l'Apocalypse. — Église de Sainte-Marie, à Schaerbeek. Vitraux.

Église de Franc-Waret. Tableaux.

— Un délégué a examiné, dans l'atelier de M. Primen, les huit tableaux appartenant à l'église de Franc-Waret (Namur) et dont la restauration a été confiée à cet artiste.

Six de ces tableaux représentent les douze apôtres, à raison de deux figures d'apôtres de grandeur nature par tableau. Les deux autres tableaux représentent l'un sainte Françoise Fremot de Chantal et l'autre saint François de Sales, évêque de Genève.

Les huit toiles, qui datent du dernier siècle, ne sont pas d'une valeur artistique bien grande et sont d'un faire assez négligé; toutefois, l'auteur a de la verve et l'on peut accorder à ces ouvrages un certain aspect décoratif. La restauration, où sont compris notamment le rentoilage d'une des toiles, la réparation de tous les châssis et de tous les cadres, a été exécutée consciencieusement et elle peut être approuvée.

Église de Ferrières. Chemin de la croix.

— Un délégué s'est rendu à Ferrières (Liège) afin d'examiner les cinq stations du chemin de la croix déjà placées dans l'église de cette localité.

Il a constaté que la peinture des stations est très convenablement exécutée et qu'il n'y a aucun inconvénient à ce qu'elles soient approuvées.

Église de Saint-Vincent, à Eecloo. Chaire à prêcher.

— Un délégué a procédé à l'inspection de la chaire à prêcher exécutée, avec le concours de l'Administration des Beaux-Arts, pour l'église de Saint-Vincent, à Eecloo (Flandre orientale).

Cet ouvrage d'art, exécuté par M. Lippens, sculpteur, à Gendbrugge, d'après les dessins de M. l'architecte De Noyette, a été exécuté avec un talent et une conscience dignes d'éloges. Il y a lieu conséquemment de liquider le subside alloué par le Gouvernement pour cette entreprise.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Le Collège a émis un avis favorable sur le projet dressé par M. Delcorde pour la transformation intérieure de l'aile droite des bâtiments occupés par les services de la Bibliothèque royale, à Bruxelles, moyennant qu'il sera tenu compte de l'observation faite par le Conseil d'administration en ce qui concerne l'insuffisance de largeur du passage ménagé entre les galeries inférieures. Bibliothèque royale de Bruxelles.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Des avis favorables ont été donnés sur les projets relatifs : Construction et restauration de presbytères.

1° A la construction d'un presbytère à Pulle (Anvers) ; architecte, M. Gife ;

2° A la reconstruction du presbytère de Givrouille, commune de Flamierge (Luxembourg) ; architecte, M. Cupper ;

3° A l'exécution de divers travaux au presbytère de Comines (Flandre occidentale) ;

4° A la construction d'une annexe au nouveau presbytère de Deurne (Anvers) ; architecte, M. Gife ;

5° A la restauration du presbytère de Molenbeersel (Limbourg) ;

6° A l'exécution de travaux de réparation au presbytère de Noville (Luxembourg) ; architecte, M. Cupper.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a approuvé les plans relatifs à la construction d'églises :

1° A Loxbergen (Limbourg) ; architecte, M. Christiaens ; Église de Loxbergen.

2° A Awagne, sous Lisogne (Namur); architecte, M. Flémal;

3° Au hameau de l'Hermite, sous Braine-l'Alleud (Brabant); architecte, M. Meyns.

Ont aussi été approuvés les divers projets ci-après :

1° Agrandissement de l'église d'Annevoie (Namur); architecte, M. Lange;

2° Construction d'un jubé et placement d'un orgue dans l'église de Cambron-Saint-Vincent (Hainaut); architecte, M. Dosveld;

3° Construction d'un perron à l'église de Denée (Namur); architecte, M. Evrard;

4° Exécution d'un buffet d'orgues pour l'église de Membruggen (Limbourg).

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

1° Le projet relatif à la restauration extérieure de l'église d'Exaerde (Flandre orientale); architecte, M. Geirnaert;

2° Le projet de restauration de la tour de l'église d'Ardoye (Flandre occidentale); architecte, M. Verbeke;

3° Le devis estimatif des travaux de réparations projetés à l'église et au presbytère de Spiennes (Hainaut); architecte, M. Brusseel;

4° Le nouveau devis estimatif des travaux de restauration à effectuer à la tour de l'église de Saint-Nicolas, à Furnes (Flandre occidentale); architecte, M. Vinck;

5° Le projet relatif au renouvellement des meneaux et du vitrage des fenêtres des chapelles absidales de l'église de

Saint-Bavon, à Gand (Flandre orientale); architecte, M. Mortier;

6° Le projet des travaux à effectuer en 1891 pour la restauration de l'église de Sainte-Waudru, à Mons (Hainaut); architecte, M. Hubert; Église de Sainte-Waudru, à Mons

7° Les projets relatifs à l'achèvement de la restauration de l'église de Saint-Nicolas, à Tournai (Hainaut), et au rétablissement du niveau primitif de l'édifice; architecte, M. Van Loo; Église de Saint-Nicolas, à Tournai.

8° Les comptes des travaux de restauration exécutés aux églises de : Comptes de travaux de restauration d'églises.

Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines (Anvers) : exercices 1887, 1888 et 1889;

Notre-Dame de Pamele, à Audenarde (Flandre orientale) : exercice 1888;

Saint-Rombaut, à Malines (Anvers) : vaisseau, quatrième trimestre de l'exercice 1890.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE NAMUR

RAPPORT ANNUEL SUR LES FOUILLES EXÉCUTÉES EN 1890

Namur, le 17 février 1891.

Monsieur le Ministre,

Nous avons l'honneur de vous adresser notre rapport annuel sur les fouilles exécutées, en 1890, par la Société archéologique de Namur.

Nos travaux de recherches ont commencé dans les premiers jours de mars et ont été continués, sans interruption, jusqu'à la fin de novembre.

Le sol de la province de Namur présente, comme on sait, une mine de documents archéologiques d'une grande richesse; aussi nos résultats n'ont-ils pas été moins satisfaisants que les années précédentes.

Nous avons achevé l'exploration, commencée en 1889, d'un vaste cimetière franc, situé au pied de la forteresse antique d'Éprave, près de Rochefort, au lieu dit *la Croix rouge*. Il renfermait plus de 600 sépultures et parait avoir servi de champ de repos depuis le commencement du ve siècle jusqu'au milieu du viie.

Au début de cette fouille, on trouva parmi les sépultures franques à inhumation, un certain nombre de tombeaux

belgo-romains à incinération. L'armement barbare qu'on y recueillit montre le commencement de la fusion entre l'ancienne population vaincue et les conquérants germains.

Bien que dévasté à l'époque mérovingienne par les spoliateurs de tombeaux qui y cherchaient des matières précieuses, le cimetière *de la Croix rouge* nous a donné encore une quantité de pièces d'un grand intérêt archéologique et historique. Nous citerons particulièrement une cinquantaine de verres d'une grande variété de formes, des spécimens de toutes les armes qui composaient alors l'équipement d'un guerrier franc, une foule d'objets de parure, des monnaies en or, argent et bronze, dont quelques-unes sont d'une grande rareté.

L'art nouveau que les barbares avaient apporté de l'orient de l'Europe, leur pays d'origine, s'y montre sur un grand nombre de pièces.

L'étude de cet art, empreint de traditions orientales, a un intérêt considérable pour l'histoire de la sculpture décorative au moyen âge.

Entre Jemelle et Rochefort, au sommet des escarpements de la rive droite de la Lomme, se voient encore des restes assez considérables d'une construction romaine; celle-ci porte le nom de Neufchâteau, en opposition avec une forteresse appelée Vieux-Château, située sur la rive gauche, dont l'origine doit remonter à des temps antérieurs à la conquête des Gaules. La villa romaine du Neufchâteau est située à six kilomètres de Nassogne (Nasonacum), bien connu dans l'histoire comme séjour de chasse favori de l'empereur Valentinien Ier (372) lorsqu'il résidait à Trèves.

Comme nous n'avons rencontré aucune autre construc-

tion antique dans le voisinage, nous croyons que celle-ci servait de demeure à cet empereur pendant ses chasses.

D'un autre côté, l'examen des constructions nous a permis de constater qu'elles ne pouvaient remonter au Haut-empire, mais dataient d'une époque où l'art de bâtir était déjà en décadence, comme à la fin du IVe siècle. Nous avons décidé, malgré la dépense qu'occasionnera ce travail, de déblayer entièrement les ruines afin d'en lever un plan complet et exact; c'est du reste ce que nous faisons pour toutes les villas romaines que nous explorons, on pourra ainsi, dans quelques années, connaître le mode de construction et la disposition de ces habitations des champs qui, il y a dix-sept à dix-huit siècles, couvraient le sol de la Belgique méridionale. Les travaux de déblai du Neufchâteau seront continués cette année.

Nous avons étudié les voies romaines entre la Meuse et l'Ourthe, sur une ligne passant à Rochefort et Marche. Ce travail est long et difficile, il demande un grand esprit d'observation. Quatre voies ont été reconnues, elles viennent du midi, probablement des pays du Rhin et de la Moselle; l'une se dirige vers Tongres en passant près de Huy, où elle traverse la Meuse; une deuxième se dirige vers Namur; la troisième vers Bavay, par Hastière, et la quatrième vers la même ville par Givet.

Telles sont, Monsieur le Ministre, les principales recherches exécutées par la Société archéologique de Namur en 1890.

Phototypie E. Aubry, Bruxelles.

L'ÉVANGÉLIAIRE D'EYCK LEZ MAESEYCK

DU VIIIe SIÈCLE

Parmi les œuvres de l'art ancien rassemblées dans la galerie supérieure de l'Exposition rétrospective du travail, et venues de tous les points de la terre belge, l'une des plus remarquables par la double authenticité de l'âge et de l'origine, est incontestablement le fameux évangéliaire conservé jadis à l'abbaye d'Eyck lez Maeseyck et dont M. Ruelens a bien apprécié l'importance dans les quelques lignes qu'il lui a consacrées dans l'*Art ancien*. Cet évangéliaire, le plus vieux manuscrit à miniatures que possède la Belgique, appartient aux archives de l'église primaire de Maeseyck. Il fut l'œuvre de deux sœurs, Harlinde et Relinde, filles du seigneur Adalhard et de Grimara, fondatrices, en l'an 730, d'une petite chapelle et d'une abbaye à Eyck. Issues de la puissante famille des Pépins, elles virent consacrer leur monastère par Saint-Willebrode, évêque d'Utrecht, et par Saint-Boniface, qui les élevèrent à la dignité d'abbesses.

Après avoir reçu cette consécration, elles accueillirent douze jeunes filles, qui, après un court noviciat, prononcèrent les vœux éternels de religion.

Aussitôt qu'Harlinde et Relinde se trouvèrent à la tête de

cette petite communauté, elles vouèrent leur vie entière à soulager les pauvres et à s'instruire dans les livres et les manuscrits, les transcrivant et s'exerçant à les orner de riches peintures.

Dans l'ardeur de leur goût pour les arts, elles arrivèrent à constituer une sorte de gynécée (atelier), où elles passaient une partie de leurs jours et même de leurs veilles autant à enseigner à de jeunes apprenties l'art de peindre et de broder de riches étoffes de soie qu'à tisser le lin (1).

D'après un récit légendaire dont l'origine est postérieure à la rédaction de l'ancienne vie latine, un soir, tandis qu'Harlinde et Relinde enluminaient le texte du manuscrit qui nous occupe, un nuage de soufre les enveloppa subitement et le démon, se montrant à elles sous la forme d'un spectre, éteignit les deux cierges (2) qui éclairaient leurs veilles laborieuses ; mais aussitôt les flambeaux se rallumèrent sous le souffle d'un esprit céleste et brillèrent avec plus d'éclat qu'auparavant. Ce récit naïf peut nous faire comprendre en quelle estime étaient tenues à Maeseyck les peintures d'Harlinde et de Relinde.

---

(1) Sanctissime vero simperque beatae Virginis Harlindis et Relindis sicut superius dictum est numquam otiosetaten imitabuntur, sed ingiter ducitabunt, ut mortiferam pestim. Unde accedit, ut et quedam ò palliola, quae propriis manibus contexterant et quae multis modes variisque eis ducentibus ex auro margaritis ornata, composuerant sancti ille in loco poste relinquerunt.

Quatuor Evangelistrarum scripta, quae sunt Christi-Jesus Domini nostri dicta et facta honorifico opere inscripserunt. (Bollandistes, *Acta Sanctorum*, t. III, p. 588).

(2) Ces deux cierges, avec l'inscription suivante : « Dua candela S.S. Virginum per caeoduemonem extincta subinde per S. angelum accensa dum S. Virginis divinum persolubant officium », se conservent encore de nos jours dans un magnifique reliquaire en vermeil dans le trésor de l'église primaire de Maeseyck.

On nous apprend (1) que leurs miniatures s'étaient si bien conservées qu'elles offraient des couleurs encore fraiches et brillantes de l'or et de l'argent (2), et nous ne pouvons attribuer qu'à l'admiration qu'avaient inspirée les œuvres de ces saintes artistes le soin avec lequel on a conservé comme des reliques leur évangéliaire, un petit vase en corne, dont le fond porte les traces d'une substance rouge-jaunâtre, un léger pinceau et un style en ivoire.

Le précieux évangéliaire conservé dans le trésor de l'église de Maeseyck, forme un in-4° en parchemin de 134 feuillets sans pagination, dont il est regrettable que plusieurs aient énormément souffert de l'humidité et de l'usure. Le texte

---

(1) Quatuor Evangelistrarum scripta, quae sunt Christi-Jesus-Domini nostri dicta et facta honorifico opere inscripserunt. Nihilominus vero Pspalmorum libellum quen Pspalmorum appellamus, ipsae stylo textuerunt : alias quamplures duinas scripturas, quae quidem universa hactenus in eodem loco tam recentia et vibrentia auro ac micantia margaritis fulgant, ut crederes ex hodie fuisse peracta. Nam quoties cunque contigit numeros semperque memoria dignas habendus Virginis in quibusdum operibus manum occupari propter regularia complenda precepta vel varia ornamenta paragenda monasterio profutura, sempre Pspalmorum, modulatione permixta propter quod (canitur eius ore meo) minime in his diutius perdurabunt : sed aliquo l'audibus exercebant, quasi nihil operis boni antia operate essent. (Bollandistes, *Acta Sanctorum,* t. III, p. 388.)

(2) A cette époque, l'argent comme l'or était souvent mis en usage pour écrire le titre ou pour orner les majuscules et les miniatures des manuscrits, soit que ces métaux fussent employés à l'état d'encre, c'est-à-dire en poudre, suspendus dans un liquide ou en feuilles, tantôt collés immédiatement à l'aide d'une substance adhésive, quelquefois appliqués avec l'intermédiaire d'un apprêt ou d'une pâte plus ou moins épaisse et qu'on polissait à l'aide d'un brunissoir. Pour ce qui est de l'or, il se retrouve parfaitement conservé, tandis que l'argent, de quelque manière qu'il ait été appliqué, après un certain temps, se retrouve constamment altéré et moisi et faisant tache, tellement que nous avons rencontré des feuillets qui étaient corrodés et troués. Est-ce une simple oxydation de l'argent ou s'est-il formé quelque hydrosulfate ou quelque nitrate ou azote d'argent par la combinaison de l'oxyde du métal avec le soufre, l'hydrogène, l'azote contenus dans les substances animales, comme le vélin et le parchemin?

est écrit d'un bout à l'autre de cette écriture onciale lucide qui appartient encore à l'antiquité classique par sa forme et dont on fait remonter l'usage jusqu'au ve siècle. Afin de corroborer notre opinion au sujet de cet intéressant fait de la paléographie, le lecteur pourra comparer l'écriture du texte et des majuscules de l'évangéliaire d'Eyck avec l'écriture du ve et du vi^e siècles du célèbre manuscrit du *Pentateuque* de la bibliothèque de Lyon, décrit par Léopold Delisle (1), et avec l'écriture du viie siècle des sermons de saint Augustin, à la bibliothèque de Paris (2).

Les lettres majuscules par lesquelles commence chaque chapitre de l'évangéliaire d'Eyck sont ornées de petits filets perlés rose et blanc en relief et présentent aussi une frappante analogie avec le texte en majuscules, brodé en or fin sur un voile, comme les portent les religieuses (vela monialia), et qui se trouve également dans le trésor de l'église de Maeseyck; ce texte constate que Euloin, frère des sœurs Harlinde et Relinde, a consacré à Saint-Pierre ce don confectionné par les mains de l'une d'elles (3).

---

(1) *Mélanges de paléographie*, t. II, pp. 1-10. Léopold Delisle.

(2) *Les arts du moyen âge*, par Paul Lacroix. « En Angleterre, où le type anglo-saxon était souverain, la conquête normande introduisit dans les chartes et les manuscrits l'écriture *irlandaise*, et les îles des Bretons, dont il reste le beau livre des évangiles du viie siècle, connu sous le nom de *Kell's book* et conservé à Trinity College de Dublin, ainsi que d'autres monuments, mais qui, après examen fait, ne sont rien de plus qu'une variété de l'écriture anglo-saxonne, t. II, pp. 448-449. Lacroix.

(3) Lors de l'inventaire que l'on a fait, au mois d'août 1867, des deux châsses des vierges Harlinde et Relinde, on y a trouvé différentes étoffes, telles que deux voiles comme les portent les religieuses. L'un de ces voiles, appartenant à l'antiquité classique, est brodé en lettres d'or qui constatent que *Euloin*, frère des deux sœurs, a consacré à Saint Pierre ce faible don, confectionné par les mains de l'une d'elles.

Plures fuisse qui euangelio scripserunt et lucas euangelista testatur dicens
Quoniam quidem multi conatisunt ordinare narrationem rerum quae in nobis completae sunt sicut tradiderunt nobis qui ab initio ipsi uiderunt sermonem et ministrauerunt hoc per seuerantia usque ad praesens tempus monumenta declarant quae a diuersis auctoribus edita diuersarum scripturarum principia. Ut est illud iuxta aegyptios et thomam et matthiam et bartholomeum
Quod dicam quoque apostolorum et basilidis atque appellis ac reliquorum quos enumerare longius est. Cum hoc tantum in praesentiarum necesse sit dicere ex fatuitate quorundam qui sine spiritu et gratia dei conatisunt magis ordinare narrationem quam historiae tenere veritatem quibus iure potest illud propheticum coaptare
Uae qui prophetant de corde suo qui ambulant post spiritum suum qui dicunt dicit dominus et dominus non misit eos. De quibus saluator in euangelio Iohannis loquitur
Omnes qui ante me uenerunt fures fuerunt et latrones qui uenerunt non quia misit ipse enim ait Ueniebant et ego non mittebam eos in uenientibus praesumptio temeritatis in missis obsequium seruitutis. Ecclesia ergo superna petram domini fundata est quam introduxit

Les cinq premiers feuillets représentent au verso et au recto des portiques à pilastres polychromés en style roman très pur, entre lesquels sont dessinés des demi-cercles animés par d'intéressantes têtes d'hommes et de femmes, accolées à des dessins *zoomorphes* et *ichthyomorphes*. Du milieu de la taille des grandes arcades se détache un médaillon qui représente le buste d'un apôtre : il y en a onze, Judas Iscariote est exclu. La plupart des nimbes des figures sont teintées en couleur jaune et blanche avec un orle en noir et, fait remarquable, aucun des personnages figurés dans l'évangéliaire n'est muni de ses attributs, hormis Saint-Pierre, qui porte les clefs dans la main droite.

Les quatre médaillons inscrits dans les grandes arcades aux pp. 9 et 10 contiennent les évangélistes, sous la forme symbolique de l'aigle, du lion, du bœuf et de l'ange représenté par un jeune homme à la figure imberbe et dont la tête est coiffée d'une épaisse tresse de cheveux. A propos des quatre évangélistes, qu'il nous soit permis de remarquer que les effigies de Saint-Luc, Saint-Marc, Saint-Mathieu et de Saint-Jean, n'ont pas été arrachées du volume, comme l'affirme M. Ruelens, à la p. 277, dans l'Art ancien à l'exposition nationale belge de 1880, mais qu'elles sont représentées aux pp. 9 et 10 sous la forme caractéristique de leur bestiaire légendaire.

Nous présumons que les cinq grands médaillons des pp. 11 et 12, sont occupés par les bustes de Saint-Willebrode, évêque d'Utrecht, né dans le Northumberland; du missionnaire anglo-saxon du nom de Windfried (Saint-Boniface), né dans le Devonshire; de Saint-Floribert, évêque de Liège, et de Saint-Lambert.

Il est aussi probable qu'il faut voir dans les trois portraits placés en forme de chapiteaux (au recto du 13e feuillet), les saintes artistes Harlinde (1), Relinde et Grimara, leur mère. Quoi de plus naturel que de chercher dans les deux autres portraits formant aussi chapiteaux (au verso du 13e feuillet) ceux d'Adalhard (2), leur père, et d'Euloin, leur frère.

Nous reproduisons à la première page de cette étude sommaire, le fac-simile de la grande miniature formant le frontispice de l'évangéliaire : c'est celle où se voit l'apôtre Saint-Mathieu : l'évangéliste est assis sur un large fauteuil en bois sculpté, au dossier roide et élevé, et porte sur le genou un livre ouvert, sur lequel il écrit avec le style (calamus) qu'il tient de la main droite. Ce spécimen nous paraît devoir caractériser aux yeux de nos lecteurs le curieux monument unique en Belgique que nous voulons leur faire connaître et que nous considérons comme un type caractéristique de l'art anglo-saxon.

L'ensemble présente un caractère austère; c'est évidemment moins rigidité affectée ou sobriété voulue que simplicité naïve de conception et d'exécution. Les draperies offrent des plis secs et parallèles qui dessinent un corps sans souplesse et sans mouvement; entourée d'un nimbe opaque, la tête, aux contours fortement accentués par des

---

(1) Harlinde et Relinde et Grimara. A cette époque, nous ne connaissons à Valenciennes qu'un monastère de filles de Saint-Jean-Baptiste, qui fut fondé par des religieuses Bénédictines vers 680, ensuite par Thierri ou Pépin de Herstal (690) et elles y demeurèrent jusqu'en l'année 749 (voir la vie, dans Butler), sur la règle suivie à Denain et par conséquent, à Eick). Voir la notice dans les *Act. Sanc.*, 29 avril.)

(2) Hincmar se rappela que, dans son enfance, il avait entendu Adalhard, parent de Charlemagne, discourir sur l'organisation du palais; il composa un livre intitulé : *De ordini palati.* (Ampère, *Revue des arts*, t. III, mars 1840.)

traits noirs, se distingue par la raideur des cheveux et de la barbe, par la fixité des yeux grands ouverts, par la commissure étroite de la bouche; les mains maigres et effilées ne sont pas plus modelées que le reste. Quant aux couleurs de minium, composées de cinabre, d'ocre, de céruse, d'outre-mer ou bleu d'azur (résultant de la pulvérisation à l'eau du lapis-lazuli) et le noir d'os calciné, quel que soit le ternissement que l'on doive attribuer à l'action rongeante du temps, on devine aisément qu'elles n'ont jamais eu la richesse éblouissante ni l'éclat chatoyant qui s'accorderait mal avec la naïveté primitive du dessin.

Rien des richesses d'effets, des oppositions de couleurs, des délicatesses de touches qui accusent un art avancé et déjà plus raffiné dans les manuscrits de la dernière période de l'école carlovingienne. Sur le fond, légèrement teinté de rose jaunâtre, les chairs, d'une nuance terreuse à peu près semblable, se détachent mal; toutes les touches sont unicolores, avec des teintes plates mélangées de noir ou de blanc seulement, pour indiquer les lumières et les contours; d'où une monotonie et une crudité dont on dit, avec raison, comme du défaut de perspective, de l'absence du clair-obscur et de l'ignorance des raccourcis, que l'on pardonne et que l'on aime dans cette enfance de l'art jusqu'à sa délicieuse gaucherie. Tous ces caractères, tant paléographiques qu'archéologiques, se retrouvent dans l'évangéliaire d'Eyck comme dans ceux qui ont servi d'appui aux conjectures des archéologues, tels que Cantu (1), Champolion (2), Léopold

(1) *Histoire universelle des arts au moyen âge*, t. XII, p. 6.
(2) *Fragments inédits du VIIIe siècle*, t. I, p. 36.

Delisle (1), comte de Bastard (2), Emeric David (3), Paul Lacroix (4), pour faire remonter quelques ouvrages ornementés jusqu'au ve et vi^e siècle. Et nous rapprocherons de ce fait, dont M. Ruelens a bien apprécié l'importance dans les savantes lignes qu'il lui a consacrées dans l'*Art ancien*, l'observation de Humphreys, qui, dans son étude intitulée « The extra luminated books of the middle ages, on accound of the developement and progres of art of illumination », émet l'opinion que la majeure partie des enluminures accusées à fonds noirs et à traits rouges, verts et blancs peuvent être attribuées au viie et au viiie siècle.

Ceci s'explique du reste, si l'on veut bien considérer que non seulement les écoles d'orient et d'occident ont une origine commune greco-romaine, mais qu'en outre l'art byzantin a dû rétroagir sur Rome et par elle sur tout l'occident, puisque nous savons que les papes accueillaient les peintres grecs fugitifs. En effet, il est dès lors aisé de comprendre que l'art d'occident, où il forma deux écoles bien distinctes, la gallo-franque et l'anglo-saxonne, dut avoir à l'origine une similitude plus grande avec l'art d'orient que par la suite, lorsque la différence du milieu et l'influence d'une nouvelle civilisation l'eurent transformé.

Il est donc évident que l'influence venue directement de Byzance ou prise en Italie, à Rome, le grand centre religieux et artistique est là. Mais le sol où fut jetée la semence donna bientôt des fruits si éloignés du type originaire et si

---

(1) *Mélanges de paléographie*, t. I, p. 5.

(2) *Principes de paléographie appliqués aux manuscrits francs.*

(3) *Histoire de la peinture au moyen âge et l'influence des arts du dessin.*

(4) *Mœurs, usages et costumes au moyen âge*, t. II, pp. 448-449.

différents les uns des autres que c'est à tort qu'on a longtemps désigné ces produits sous la dénomination absolue d'art byzantin.

Les écoles florissantes à la fin du VIIIe siècle et qui, sans doute, sortirent toutes de l'école palatine d'Aix-la-Chapelle, sont : l'école centrale de Saint-Martin de Tours, fondée par le savant anglais Alcuin en 735 à 804 et qui crée ou conserve le style gallo-franc et l'école de Reims, fondée par l'archevêque Eloin, où l'on remarque une influence saxonne.

Notre manuscrit ne paraît se rattacher absolument ni à l'une ni à l'autre de ces écoles.

N'oublions pas qu'il y a onze siècles, le petit coin ignoré du Limbourg était à peine en rapport avec les parties méridionales du pays et que, dès lors, il est plausible d'attribuer à l'influence anglo-saxonne (grâce aux missionnaires Willebrode et Windfried (Saint-Boniface), l'un venu du Northumberland, l'autre du Devonshire, pour convertir les Frisons), les caractères propres de ce manuscrit. Les noms vénérés des saintes artistes Harlinde et Relinde, abbesses au monastère d'Eyck au VIIIe siècle, sont les seuls noms authentiques (à quelques exceptions) (1) qui nous soient parvenus après une période de onze siècles. Par eux commence, ainsi que

---

(1) *Léothardus*, moine à l'abbaye de Saint-Bertin, enlumineur, VIIIe siècle.

Foulques, 890, préchantre à l'abbaye de Saint-Hubert, miniaturiste et calligraphe, VIIIe siècle.

Godescal, le paléographe qui exécuta en 778 l'évangeliaire dit « les heures de Charlemagne. »

Modestus II, moine de l'école de Saint-Gal, IXe siècle.

Natker, cali : mini, de l'école de Saint-Gal.

Le *moine Sicherus*, du couvent d'Anchin (France), qui exécuta en entier, écriture et peinture, le splendide manuscrit des œuvres de Saint-Bernard, XIIe siècle.

le fait justement observer M. Ruelens, l'histoire paléographique dans nos provinces.

Toutes les dissertations sur les lieux de provenance des matières colorantes, sur les procédés de décor ou de la détrempe, sur les similitudes de forme et de couleur et sur les noms attribués par hypothèse à tel ou tel maître ne valent pas une page enluminée de notre célèbre évangéliaire d'Eyck. Devant ces pages parlantes, la dissertation fait place à la couleur, à la forme, à l'œuvre. Le riche trésor de l'église primaire de la ville de Maeseyck, rempli de tant d'œuvres excellentes des saintes artistes Harlinde et Relinde, impérissable objet des études et de l'admiration de l'Europe, est une mine féconde, inépuisable; or, dans ce vaste champ clos, où les intelligences d'élite de tous pays et de toute nation se sont donné rendez-vous, les savants et les critiques sauront dégager les splendeurs réelles de ce trésor artistique que nous ont légué les siècles reculés.

JOSEPH GIELEN.

NOTES

POUR SERVIR A

L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE

EN BELGIQUE

LES RETABLES

(*Suite*) (1)

RETABLE D'HACKENDOVER.

XIVe SIÈCLE.

Nous avons dit au début de ce travail que le plus ancien retable de la Belgique se trouve à l'église de Gheel; ce retable est en pierre.

L'église du Saint-Sauveur, à Hackendover, peut s'enorgueillir de posséder une œuvre à peu près aussi ancienne et d'une valeur artistique bien plus considérable; en effet, le retable que l'on y admire date, à n'en pas douter, du XIVe siècle, et c'est le seul retable en bois de cette époque que nous connaissions en Belgique.

Le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* en a publié, il y a quelque quinze ans, une description détaillée (2); d'autre part, un moulage de cette œuvre figure au Musée des Échanges de Bruxelles. Nous nous bornerons

(1) Voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. XXIX (1890), p. 425.

(2) JEAN ROUSSEAU, *La sculpture flamande et wallonne du XIe au XIXe siècle* (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XVI (1877), pp. 19 et suiv.

donc à un relevé des groupes qui décorent cette sculpture remarquable que nous ne pouvons négliger de mentionner dans les présentes notes.

Tel qu'on le voit aujourd'hui, le retable d'Hackendover affecte la forme d'un long rectangle mesurant 6m10 de longueur sur 2m85 de hauteur, et divisé en trois compartiments, renfermant vingt-six petites niches d'architecture gothique, superposées sur deux étages. Ainsi qu'il est dit dans l'ouvrage cité plus haut, il est plus que probable que ce n'était pas là sa configuration primitive et que dans l'un des incendies qui ravagèrent à différentes reprises l'église d'Hackendover, on aura sauvé d'abord les figures, qui forment des groupes détachés, abandonnant à l'élément destructeur la partie architecturale de l'œuvre, qui sans doute était fixée au mur, ou d'un poids trop considérable pour être mise rapidement à l'abri des atteintes du fléau.

Ce fait expliquerait l'anachronisme que l'on peut constater entre l'architecture, qui date de la fin du xve siècle, et les personnages couverts des vêtements à la mode au xive siècle.

On connait la légende de l'érection de l'église. Trois sœurs, voulant se consacrer à Dieu, s'établissent au lieu dit *Heybout* et commencent la construction du temple saint; la nuit, des anges démolissent l'ouvrage de la journée; les trois sœurs se rendent au *Steenberg* et recommencent leur œuvre avec le même insuccès; enfin, sous la conduite d'un ange, elles arrivent au lieu où s'élève actuellement l'église d'Hackendover et là parviennent à mener à bonne fin leur entreprise (1).

---

(1) A. Wauters, *Histoire des communes belges*. Canton de Tirlemont, communes rurales, 1re partie, pp. 62 et suiv.

Cette légende est représentée par divers groupes placés à la partie centrale du retable; on y voit d'abord les trois vierges en prières; puis les sœurs surveillant quatre ouvriers occupés à la construction de l'église, à Heybout. Dans le troisième compartiment, des anges démolissent l'édifice.

Ici se place un compartiment sur lequel nous reviendrons plus loin.

Le groupe des trois sœurs reparait dans la cinquième scène; plus bas, elles entament la construction de la seconde église, à Steenberg; quatre maçons au travail ont absolument les mêmes physionomies que dans la seconde scène.

Encore une fois deux anges (œuvres d'un restaurateur) anéantissent l'ouvrage. (Ce groupe a été placé — à tort — dans la cinquième niche de la rangée supérieure du retable).

Dans la sixième composition, les trois vierges sont en prières; un oiseau leur apporte les ordres du Seigneur.

Puis, deux ouvriers abattent un arbre, sans doute pour faire place à l'édifice; on commence enfin, toujours sous la surveillance des trois sœurs, la construction de l'église à l'emplacement qu'elle occupe encore de nos jours.

La onzième composition comporte treize figures, remarquables par la diversité des expressions et des physionomies: les trois sœurs règlent le salaire du *bouwmeester* et de ses ouvriers.

L'église terminée est consacrée par trois évêques, — contrairement à la légende qui veut qu'elle ait été consacrée par Dieu lui-même et que les *deux* évêques qui voulurent procéder à cette solennité furent frappés, l'un de paralysie, l'autre de cécité.

Enfin nous voyons le Christ, portant le globe du monde,

sortir de l'église ; quatre personnages en prières sont agenouillés sur son passage.

Revenons au compartiment central que nous avons réservé tantôt : nous y voyons en-dessous, à gauche, la Vierge défaillante, soutenue par la Madeleine et saint Jean ; à droite, trois soldats.

Il va de soi qu'il devait y avoir, au centre, le Christ en croix et que cette composition représentait jadis *le Calvaire*, formant sans doute la scène principale de l'œuvre, comme dans les retables à trois panneaux du xve siècle que nous avons décrits précédemment ; il est d'ailleurs probable que celui qui nous occupe avait, à l'origine, la forme d'un triptyque au centre surélevé.

Cette scène devait être couronnée par la figure du Père Éternel ; le restaurateur a placé cette statuette trop bas, au niveau de l'étage supérieur des groupes, ce qui ne laisse pas que de produire un effet assez bizarre.

Les panneaux latéraux du retable contiennent onze apôtres revêtus de grandes robes largement drapées, les quatre Évangélistes, tenant chacun un livre ouvert et des statuettes de saints, parmi lesquels nous remarquons Jean-Baptiste, Denis, Antoine, Laurent, Sainte-Agnès, Sainte-Catherine, etc.

L'œuvre est d'un grand style, d'une exécution souvent brutale, mais énergique et savante.

Ici encore on a dépouillé la sculpture de sa polychromie primitive, dans les inscriptions de laquelle on eût sans doute pu retrouver le nom de l'auteur et la date exacte de l'exécution de ce beau travail. Il pourrait être l'œuvre de Collard Garnet, seul statuaire brabançon de cette époque dont le nom soit parvenu jusqu'à nous ; mais on ne saurait

assurément continuer à l'attribuer à maître Denis, ainsi que l'ont fait certains auteurs, trompés en cela par le style de l'architecture; cet artiste travaillait à Hackendover en 1485-86 et s'il a réellement collaboré au retable, il ne peut être l'auteur que de la partie architectonique, travail très riche et des plus habiles, mais, nous l'avons déjà dit, postérieur d'un siècle à l'exécution des groupes.

RETABLE D'AUDERGHEM

(au Musée royal d'Antiquités, à Bruxelles).

XVe SIÈCLE.

Ce retable en bois sculpté, polychromé et doré, présente la forme d'un écu français renversé, posé la pointe en l'air.

Il ne comporte qu'une seule composition : sur un large banc aux angles ornés de pinacles aigus, au grand dossier percé d'arcades à jour, sont assises la Vierge et sainte Anne.

La Vierge est à gauche ; elle tient un livre ouvert sur ses genoux et semble interrompre sa lecture pour soutenir l'Enfant Jésus, qui, debout sur le siège, s'avance d'un pas chancelant en tendant la main vers une grappe de raisins que lui présente sainte Anne.

Sept personnages debout, hommes et femmes, figurant la descendance de sainte Anne, sont groupés de chaque côté du banc; ils semblent parler entre eux avec animation et s'intéresser à la scène qui se passe au premier plan; en avant, dans chaque angle, est assise une femme; celle de droite tient un livre dont un enfant tourne les pages; elle porte une riche coiffure maintenue par des brides passant

sous le menton ; un autre enfant la quitte en retournant la tête vers elle.

La femme assise à gauche allaite un nouveau-né. Deux enfants se tiennent debout devant elle ; un troisième s'appuie du bras sur son genou et se prépare à dormir.

Le haut dossier du banc est couronné par une statue de Dieu le Père debout, tenant un livre de la main gauche, bénissant de la droite.

Les moulures courbes reliant les côtés perpendiculaires avec la pointe de l'écu se divisent et retombent sous cette dernière, de manière à former à l'intérieur deux arcades à plein cintre dont les archivoltes se rejoignent sur un cul-de-lampe. Sous chaque arcade voltige un ange jouant d'un instrument de musique.

Le vide compris entre les contre-courbes des arcades intérieures et la pointe de l'écu est divisé en deux parties par un pilastre à angle saillant, naissant du cul-de-lampe ; les écoinçons sont remplis par deux écussons de forme allemande.

Les coiffures de sainte Anne et de ses descendants sont extrêmement pittoresques : turbans, énormes bourrelets, bonnets pointus, longues queues, pièces d'étoffe entre-croisées, enroulées ou retombantes sont distribués avec la plus grande fantaisie; quelques-uns de ces couvre-chefs sont identiques à certains de ceux que nous avons rencontrés dans le retable de Saint-Georges.

Les ornements d'architecture sont d'une grande simplicité.

Les vêtements sont dorés, les revers bleus; l'Enfant Jésus est vêtu d'une longue robe bleu foncé avec des feuillages d'or.

Les étoffes sont amples et souples, simplement et savamment drapées ; les attitudes sont pleines d'expression ; la scène centrale est tout à fait charmante de sentiment intime et naïf.

Les têtes semblent de véritables portraits et rappellent celles de Jean Borremans, mais avec une expression plus douce et plus noble, une exécution moins brutale et plus caressée.

Il est à regretter que le nom de l'auteur de ce remarquable morceau de sculpture ne soit point arrivé jusqu'à nous.

RETABLE D'ESTINNES-AU-MONT

(chapelle de Notre-Dame de Cambron).

XVe SIÈCLE.

Une légende curieuse se rattache à l'érection de la petite chapelle de Notre-Dame de Cambron : au commencement du XIVe siècle, dit cette légende, un juif, nommé Guillaume, frappa d'un coup de lance une image de la Vierge dans le monastère de Cambron, et le sang coula de la blessure.

Peu de temps après ce sacrilège, en 1326, la Vierge apparut à un vieillard nommé Jehan le Flameng ou Le Febvre, demeurant à Estinnes-au-Mont, et lui ordonna de venger l'outrage qu'elle avait reçu. Le Flameng appela Guillaume en champ clos et le tua.

Un siècle et demi après cet événement, en 1486, une chapelle dédiée à Notre-Dame de Cambron fut érigée en mémoire de ces faits à l'emplacement qu'occupait, dit-on, la maison de Jehan (1).

---

(1) TH. LEJEUNE, *Annales du Cercle archéologique de Mons*, VII (1867), p. 81. Planche.

Cet édifice est peu intéressant sous le rapport de l'architecture, mais il contient un certain nombre d'objets anciens, parmi lesquels un beau retable en style gothique flamboyant.

A part une statue de Notre-Dame de Cambron, cette œuvre ne contient pas de figure; mais elle est des plus remarquables au point de vue de la richesse d'invention, de l'élégance et de la délicatesse d'exécution des ornements architectoniques.

Le retable se compose de trois niches; celle du milieu, où se trouve la statue que nous venons de mentionner, est plus large et plus élevée que les deux autres.

Les arcatures sont en forme d'accolades d'un dessin tourmenté et couvertes d'une profusion d'ornements de branches et de feuillages d'une étonnante fertilité d'imagination et d'un travail merveilleux. Elles retombent sur des colonnettes, auxquelles sont accolées de petites niches surmontées de dais richement décorés.

Ce retable est malheureusement fait de matériaux extrêmement friables; aussi les dégradations qu'il a subies ont-elles nécessité une restauration partielle, il y a une vingtaine d'années.

La pierre blanche de France dont il est construit avait été recouverte par quelque barbouilleur ignare d'une épaisse couche de couleur qui avait la prétention de la transformer en marbre noir.

Mais ce n'est pas là le seul acte de vandalisme dont cette jolie sculpture a été victime : dans le principe, une tablette placée à mi-hauteur partageait chaque division en deux niches superposées; or, dans les niches latérales, ces tablettes

ont été brisées pour faire place à d'affreuses statues peinturlurées représentant Saint-Joseph et Saint-Gommaire.

Hâtons-nous d'ajouter qu'un curé d'Estinnes-au-Mont a eu le bon goût de faire disparaître ces vilaines *postures* (1). Quant aux groupes ou aux figures que les niches du retable devaient contenir antérieurement, il n'a pas été possible d'en retrouver la trace et l'on ne possède aucun renseignement à leur sujet.

RETABLES DE GHEEL.

La Passion.

XVe SIÈCLE.

Le retable dit *de la Passion*, le plus beau peut-être de ceux que nous avons décrits jusqu'à présent, se trouve à Gheel, dans l'église de Sainte-Dimphne.

Il comporte un nombre considérable de figures, disposées dans trois compartiments rectangulaires; chacun de ceux-ci contient, outre une grande composition principale, quatre petits groupes adossés, à droite et à gauche, à la partie supérieure de l'encadrement; le compartiment du milieu, fortement surélevé, en possède huit.

Le premier de ces groupes, dans l'angle supérieur gauche du premier compartiment, nous montre *Jésus amené devant Pilate;* plus bas, *le Christ*, assis et les yeux bandés, est *insulté par les soldats.*

La scène principale de ce tableau représente *la Flagellation.*

---

(1) V. *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, X (1871), p. 342.

Le Sauveur est au centre, adossé à une colonne, à laquelle il est attaché par les poignets et par les chevilles. Il n'a pour vêtement qu'un linge autour des reins; son corps est couvert de plaies.

Devant lui un bourreau, coiffé d'un énorme bonnet pointu orné d'un gros gland, resserre, d'un mouvement vigoureux, le lien d'une verge, sur laquelle il appuie le genou; à droite et à gauche du Sauveur, deux bourreaux le frappent avec des martinets, dont les trois lanières sont renforcées de nœuds; un autre encore le tient par les cheveux. Au fond se tiennent deux juges vêtus de robes noires très belles, brochées de grands ornements d'or. A gauche est Pilate, coiffé d'un turban; à droite, deux juifs lèvent la main gauche d'un air d'étonnement.

Les ricanements des bourreaux, la tranquillité de la figure du Christ, qui semble avoir pitié de ses persécuteurs, sont d'une expression saisissante.

Les deux autres petits groupes représentent *le Christ couronné d'épines* et *l'Ecce Homo.*

Les épisodes du martyre de Jésus, depuis sa condamnation par Pilate jusqu'à sa mort, forment le sujet du panneau principal.

Les quatre petites compositions échelonnées le long du montant gauche de l'encadrement nous montrent successivement *Pilate se lavant les mains*, *Jésus portant sa croix*, *Jésus dépouillé de ses vêtements* et *le Christ cloué sur la Croix.*

Nous arrivons à la composition la plus importante du retable : *le Christ en croix;* scène mouvementée, aux nombreux personnages savamment groupés, dans des attitudes

animées et expressives, au-dessus desquels plane la grande placidité de la figure du Crucifié. A ses côtés, les deux larrons se tordent de douleur; deux anges voltigent à ses pieds en pleurant.

Un cavalier armé d'une longue lance lui perce le flanc, aidé d'un second qui soutient le manche de l'arme. Quatre autres cavaliers entourent le pied de la croix.

Au fond s'aperçoit la figure de Pilate; en avant, des guerriers couverts d'armures, des gens du peuple levant les bras, criant, ricanant, insultant et menaçant le divin supplicié.

Enfin, à gauche, la Vierge — figure largement drapée et d'un sentiment admirable — s'affaisse, soutenue par une femme; saint Jean se tient derrière elle; sainte Véronique lui montre le voile sur lequel s'est imprimée la face de son Fils.

Les groupes qui ornent le montant droit sont : *Nicodème* et *Joseph d'Arimathie* demandant à Pilate de leur laisser emporter le corps du Christ; *les soldats jouant aux dés sa robe; Jésus consolant les patriarches*, enfin *Jésus descendu dans les limbes.*

La composition principale du dernier panneau représente *le Christ descendu de la Croix.*

Joseph d'Arimathie et Nicodème portent le corps; la Vierge s'agenouille et embrasse son Fils; saint Jean la soutient; trois saintes femmes et deux figures d'hommes complètent la scène. L'un des hommes tient l'échelle qui vient de servir à descendre le corps de la croix, que l'on aperçoit au fond.

Les figures de la Vierge, de saint Jean et de Joseph d'Arimathie sont surtout saisissantes de sentiment.

Les quatre groupes latéraux représentent : à gauche, *l'Embaumement du corps du Sauveur* et *la Mise au tombeau;* à droite, *les soldats gardant le Sépulcre* et *la Résurrection.*

Les colonnettes formant les encadrements extrêmes et les divisions entre les panneaux supportent quatre niches, surmontées de pinacles très élancés et dans lesquelles se trouvent les figures des quatre prophètes : David, Baruch, Ezéchiel et Jérémie.

Les trois grandes compositions sont couronnées de dais ajourés d'une imagination très riche et d'un faire délicat.

L'exécution des figures, par contre, n'est pas des plus fines; les nez sont gros; les traits souvent épais.

Les hommes ont les proportions élancées des personnages de Thierry Bouts; les jambes surtout sont longues et maigres.

On a recueilli, sur la botte de l'un des personnages, cette inscription :

JOSEPH VAN AZOMA.

Le retable est fermé par des volets peints, de l'école de Bouts.

Cette belle œuvre nous paraît bien appartenir à l'école louvaniste.

Elle est beaucoup mieux restaurée que le retable de Sainte-Dimphne, qui se trouve dans la même église.

Cela tient à ce que l'on a évité ici l'errement trop fréquent qui consiste à confier à un seul artiste la restauration d'une sculpture polychromée, d'où il résulte souvent que la peinture est massacrée.

Trois artistes ont concourru à la restauration de ce retable.

M. Sohest a été chargé de la partie sculpturale; M. Dulac, de la dorure; enfin, M. Le Roy, restaurateur de tableaux, a eu pour sa part la polychromie et a apporté dans ses retouches la discrétion et le respect qui conviennent à un travail de cette nature.

Sainte-Dimphne.

XVIe SIÈCLE.

Un magnifique retable en bois sculpté, polychromé et doré occupe la troisième chapelle du pourtour de la même église; il contient un grand nombre de figures et représente divers épisodes de la vie de sainte Dimphne, patronne de l'église.

Il se compose de trois étages; celui du dessous est rectangulaire et divisé en cinq compartiments; il est fermé par deux volets sculptés formant deux compartiments chacun.

Chaque panneau renferme une grande composition principale; une suite de scènes plus petites se déroule au milieu des riches ornements d'architecture qui en forment la partie supérieure.

Chacune des scènes principales est expliquée par une inscription latine en caractères italiques tracée au-dessous. Cette inscription, dit M. Piot (1), date du XVIIe siècle.

Nous y voyons successivement : dans le haut du premier panneau (volet de gauche), la *naissance* de la sainte; au-dessous, son *baptême*, par saint Gerebernus.

Le second compartimeut nous fait voir la *mort de la*

---

(1) Ch. Piot, *Le retable de l'église de Sainte-Dimphne, à Gheel* (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, I, pp. 409 et suiv.).

reine, mère de Sainte-Dimphne ; la reine, étendue sur une sorte de grand fauteuil et les jambes couvertes d'une ample draperie, recommande sa fille à Saint-Gerebernus.

Au-dessus le roi tient conseil pour conclure un nouveau mariage.

Dans la scène suivante, le roi, conseillé par le démon, annonce à sa fille sa résolution de l'épouser.

La volonté chez le roi, la surprise douloureuse et la supplication chez sa fille sont admirablement exprimées par les physionomies et les attitudes.

Un démon à tête énorme, couverte d'un bonnet en éteignoir, porte le pan du manteau royal.

La sainte fait connaître à Gerebernus la funeste résolution de son père ; tous deux décident de prendre la fuite.

Dans le haut du quatrième panneau, nous les voyons s'éloigner ; au-dessous, ils abordent à Anvers dans un petit esquif. La sainte est assise au milieu ; deux personnages sont en face d'elle ; un homme à longs cheveux et à barbe en pointe, une petite viole dans la main gauche, se tient près du gouvernail. Dans le fond s'aperçoit la ville.

Les fugitifs arrivent à Westerloo et y achètent des vivres.

Sous cette petite scène, nous voyons le roi sur une sorte d'estrade, appuyé du coude gauche sur un parapet et tenant le sceptre de la main droite ; un démon lui souffle à l'oreille de perfides conseils ; un émissaire à cheval, le bonnet à la main, lui annonce qu'il a retrouvé, au moyen d'une pièce de monnaie, les traces du passage des fugitifs à Westerloo.

Cette scène est expliquée par l'inscription latine placée au-dessous : *Juventa patri proditur*. (La jeune fille est livrée au père.)

Sous l'estrade où se tient le roi, une niche devant laquelle est attaché un singe.

Dans la composition suivante, le roi, tenant sa fille par les cheveux, la décapite lui-même d'un grand coup de sabre; à gauche, saint Gerebernus à genoux et les yeux bandés, subit la décollation de la main d'un bourreau; au milieu, un grand démon, aux ailes déployées, semble jouir de son triomphe.

La figure de la sainte est remarquable de sublime résignation.

Derrière le roi, dans l'angle droit, rampe un affreux monstre au corps de grenouille.

Au-dessous se trouve l'inscription : *Cadunt pudoris victimae.*

Dans le tableau suivant, six anges déposent les corps de sainte Dimphne et de Gerebernus dans un sarcophage.

Puis nous voyons la châsse de la sainte portée processionnellement; enfin, dans le dernier tableau, sainte Dimphne apparaît au milieu de malades et de possédés, qui l'invoquent.

Les petites compositions supérieures montrent successivement l'arrivée à Westerloo des envoyés du roi, la réunion dans la retraite de la sainte, les gens de Gheel enterrant les corps des deux suppliciés, enfin le transport des ossements de Sainte-Dimphne, sur un chariot traîné par des bœufs.

Les colonnes qui marquent les divisions sont ornées d'un double rang de figurines de saints et d'évêques.

L'étage du milieu se compose d'une grande niche dans laquelle est déposée la châsse de Sainte-Dimphne.

Cette niche est fermée par deux volets, dont l'intérieur est sculpté : celui de gauche représente un évêque montrant

une tête coupée (1); deux personnages sont debout derrière lui; trois autres, dont deux portent des cierges, passent devant une châsse placée sur un petit autel.

Dans le volet de droite, on voit un autel devant lequel deux hommes sont en prières; cinq prêtres occupent les deux côtés.

Dans les ogives qui surmontent ces compositions se trouvent : au volet de gauche, un château fort; au volet de droite, une église.

La niche est surmontée d'un groupe représentant la glorification de la sainte, que quatre anges emportent au ciel; de chaque côté, sur une colonne, un ange faisant de la musique.

Le tout, enfin, est couronné par un Christ en croix; le groupe de la sainte enlevée par les anges est adossé à un motif d'architecture avec une petite corniche moulurée, dont les extrémités se relèvent pour former deux socles supportant : à gauche, la Vierge; à droite, saint Jean, qui se trouvent ainsi au pied de la croix.

Cette œuvre est d'un grand effet; les ornements architectoniques sont riches et variés.

Si l'on peut reprocher aux figures d'être d'une exécution peu soignée, le style n'en est pas moins magistral, puissant et hardi, moins accentué que celui de Jean Borremans, mais tout aussi pittoresque et peut-être d'une imagination plus abondante.

Plusieurs figures sont d'un jet superbe; d'autres, charmantes de sentiment.

---

(1) D'après M. Piot (*loc. cit.*), la tête de Saint-Denis.

Les draperies sont généralement belles ; citons spécialement celle de l'évêque qui baptise la sainte, dans le premier panneau.

Les têtes sont peu caressées ; les visages surtout semblent avoir attendu leur fini de l'enduit que recevait la sculpture, préalablement à la polychromie.

Diverses inscriptions se trouvaient sur les robes de plusieurs personnages et indiquaient la date de l'exécution du retable ainsi que le nom de l'auteur ; malheureusement un *restaurateur* (!) les a effacées. Il a cependant atténué quelque peu cet acte de vandalisme en prenant un calque de certaines phrases.

L'un de ces calques a permis à M. Piot de retrouver la date et peut-être le nom de l'artiste auteur de la sculpture.

Ce calque était mal pris et quelques caractères présentaient des anomalies qui frappèrent tout d'abord M. Piot.

Dans une étude très intéressante (1), le savant archiviste est arrivé à restituer comme suit l'inscription en question : ALS . DESE . TAVEL . WAS . GHESTELT . SCREEF . MEN . MCCCCCXV . ONTTRENT . KERSMISSE . IAN . WAVE.

Nous savons donc que le retable fut placé en 1515 et que l'auteur en fut peut-être Jean Wave ; cependant, ajoute M. Piot, Wave n'est désigné nulle part comme sculpteur, mais diverses circonstances portent à croire qu'il exerçait cet art (2).

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol., loc. cit.*

(2) Peut-être se trouvait-il, après Wave, un mot qui nous eût fait connaître en quelle qualité ce personnage intervint dans le placement du retable : *Sculpsit. fecit. consecravit. dedit....?*

Dans une autre inscription, le restaurateur a lu : AVE : SANTA : DING.

M. Piot suppose que ces lettres ont été mal copiées et que l'on pourrait

M. Kuyl (1) est d'accord avec M. Piot pour considérer Jean Wave comme l'auteur de cette belle œuvre.

Le Christ descendu de la croix.

XVIe SIÈCLE.

Ce petit retable ne comporte qu'une seule scène : la Vierge assise porte sur les genoux le corps du Sauveur; saint Jean se tient derrière elle; la Madeleine est debout, à gauche; quelques autres personnages occupent le fond.

Cette petite composition est admirable; la Vierge, encapuchonnée dans un long voile, abîmée dans sa douleur, est d'un sentiment superbe. Le corps du Christ, raidi par la mort, est remarquable par la distinction et l'élégance de ses formes.

La physionomie de saint Jean est pleine de finesse; mais la plus belle figure de ce tableau est celle de la Madeleine; elle se tord les mains dans une attitude remarquable de sentiment douloureux en même temps que de grâce et d'élégance. La tête, tout à fait ravissante, est coiffée d'une grande toque à fond évasé, retenue par une bande de mousseline qui passe sous le menton.

Il est bien regrettable que ce petit chef-d'œuvre ait été peinturluré par un restaurateur qui y a multiplié les bleus crus et les ors aveuglants.

---

lire : AVE . SANTA . D(e)I . G(enitrix) ou AVE . SANTA . DINP (pour *Dimpna*).
Ne pourrait-on aussi lire : AVE . SANTA . D(om)IN(i) G(*enitrix*)?
Cette dernière phrase est, d'ailleurs, sans importance.

(1) *Gheel vermaerd door den cerdienst der Heilige Dimphna.* (Anvers, 1863, in-8°, p. 120.)

RETABLE D'OPLINTER.

XVIe SIÈCLE.

Le retable que l'on admire actuellement dans une chapelle de l'église de Sainte-Geneviève, à Oplinter (près Tirlemont), fut exécuté en 1524 et placé un an plus tard dans l'abbaye de Maagdendale.

Son transfert à l'emplacement actuel date de 1783, lors de la suppression de cette abbaye (1).

Sa configuration générale est celle d'une arcade trilobée, très élevée au centre, très surbaissée au-dessus des panneaux latéraux.

La partie principale forme trois grandes divisions marquées par des faisceaux de colonnettes et subdivisées elles-mêmes en deux compartiments superposés.

Le soubassement est de forme rectangulaire et comprend trois panneaux.

Nous y voyons d'abord la *Naissance du Christ;* la figure de l'enfant a disparu; à gauche se tient un vieillard curieusement costumé; ample robe dont les manches (de la forme dite *pagode*) pendent jusqu'aux pieds; pèlerine découpée, remontant entre les omoplates, aux angles ornés de gros glands; chapeau rappelant celui dont est coiffé saint Joachim dans le second panneau du retable de Lombeek. Au fond, un homme apparaît sous une sorte de porche à arcade en accolade.

Le second tableau représente *la Circoncision :* au centre,

---

(1) Van Even, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, pp. 244 et suiv.

un groupe de trois personnes tenant l'enfant; à l'avant-plan, de chaque côté, un homme; celui de gauche, d'un embonpoint remarquable, est coiffé d'une sorte de turban à longues oreillères, terminées par des glands. La draperie de son costume est simple et magistrale.

Deux vieillards paraissent plus loin sur des baies en arcades; d'autres encore, dans une sorte de niche, forment le fond.

L'Adoration fournit le sujet du troisième compartiment.

La Vierge, assise à gauche, tient l'enfant sur ses genoux; Saint-Joseph est debout à côté d'elle; devant, un Mage agenouillé découvre un vase; un autre, à droite, se prépare à faire son offrande.

Ce soubassement est accosté à droite et à gauche de deux consoles allongées, décorées de feuilles d'acanthe retombantes et laissant entre elles une petite niche, qui supportent la partie principale.

Celle-ci, comme nous l'avons dit, est divisée en six compartiments.

A gauche, au-dessus, le *Portement de la croix*, groupe nombreux dont presque tous les personnages se retournent vers le spectateur.

Plus bas se voyait le *Christ couronné d'épines*.

Lorsqu'il nous a été donné d'examiner ce retable (1), il ne restait de cette dernière composition que six figures; à gauche, un soldat, vu de dos; à droite, un personnage beaucoup plus grand et dont la coiffure se termine par deux longues tresses qu'il tient de la main gauche; puis un vieil-

(1) A l'Exposition de l'art ancien, au Palais du Cinquantenaire, en 1888.

lard chauve, agenouillé; enfin, dans le fond, un homme sonnant du cor et deux personnages assis à une sorte de balcon.

La scène principale représente *le Calvaire.*

Plusieurs figurines gravissent les roches qui l'entourent; au pied de la croix se tient la Vierge, debout; à droite et à gauche, deux cavaliers de fière tournure.

Plus bas, un groupe de quatorze personnes : à gauche, la Vierge, soutenue par saint Jean; plus loin, des femmes; à droite, des soldats; au fond, le peuple.

Au centre, à l'avant-plan, se trouvent deux petites figures de clercs très remarquables.

Sous cette composition, nous voyons l'*Ecce Homo.*

Au fond, au sommet d'un escalier très élevé, le Christ a les poignets attachés par une corde dont un bourreau tient l'extrémité.

Au bas de l'escalier, des figures truculentes de soldats beaucoup plus grandes rappelant ce contraste de proportions qu'affectionne André del Sarte.

De la scène qui composait la partie inférieure du panneau droit, il ne reste que quatre statuettes : deux soldats au premier plan, deux petites figures au fond; cette composition représentait le *Christ renvoyé par Pilate.*

Au-dessus, la *Descente de croix.*

A gauche, un soldat, vu de dos, s'appuie sur un large sabre recourbé; il est vêtu d'une longue tunique aux bords taillés en créneaux; les jambes sont enfermées dans un large pantalon, les épaules couvertes d'une pèlerine; sa coiffure est un chapeau à larges bords, d'où pendent de longues cordes.

Au centre est étendu le Christ, les bras pendants; autour de lui, un groupe de femmes élégantes et pimpantes, de véritables princesses; au fond, des spectateurs.

Au-dessus du *Calvaire* est un motif d'architecture encadrant un petit groupe : un homme et une femme agenouillés devant une table de communion, peut-être les donateurs.

Adossées au lobe central surélevé sont deux figures présentant le torse d'un ange sortant d'un support en forme de console à double volute; figures lourdes, trop grandes et dont la disposition nuit à la silhouette générale.

Le retable est fermé par des volets peints, assez médiocres.

Les compositions sont surmontées de dais formés d'une véritable broderie d'ornements, aux formes élancées, rappelant encore les gothiques, et d'une exécution des plus délicates. Plusieurs petits groupes accessoires en décorent les montants.

Bien qu'un peu tourmenté et d'une Renaissance déjà avancée, le retable d'Oplinter n'en est pas moins une œuvre très remarquable; il ne présente ni le nerf ni la finesse de certaines sculptures gothiques ni la grandiose simplicité de certaines autres; mais il est d'un beau jet, étonnant de facilité, de hardiesse et de fertilité d'invention, d'une pantomime largement et spirituellement esquissée.

Les physionomies sont pleines de vie et de naturel. « Elles sont, dit M. Van Even, aussi diversifiées et aussi » originales que dans la nature; l'artiste les a senties et » exprimées avec sincérité; c'est la vie qui produit la » vie. »

Grâce aux recherches faites par M. Van Even dans les anciens comptes de l'abbaye de Maagdendale, les noms des

deux artistes auxquels on doit cette œuvre remarquable ont pu heureusement arriver jusqu'à nous.

Le sculpteur Guillaume Hessels y révèle un génie hardi, très pittoresque et amoureux de l'effet. Il a été puissamment secondé par le peintre Jean Vanden Berghe, chargé de la polychromie.

Les coiffures et les ajustements rappellent les exagérations allemandes. Les turbans sont peints de diverses couleurs; les vètements sont dorés et ornés de broderies peintes plus compliquées qu'à l'ordinaire.

Des inscriptions se trouvent sur la plupart des draperies savamment gauffrées.

Le retable d'Oplinter parait être resté à l'abandon pendant nombre d'années; soit indifférence, soit manque de ressources, il semble que les autorités qui en avaient la garde aient voulu laisser au temps le soin d'accomplir l'œuvre de destruction à laquelle il avait échappé de la part des iconoclastes et des révolutionnaires.

Des personnes compétentes qui l'ont examiné il y a quelques années, lorsqu'il fut question de son acquisition par l'État belge, déclarèrent qu'il n'était pas possible de le restaurer et que le meilleur parti à prendre était de se borner à retoucher discrètement quelques parties de la polychromie et à entretenir le retable dans l'avenir avec plus de soin.

Il a été partiellement restauré en 1866; certains détails architectoniques avaient déjà été remplacés à la fin du XVIe siècle.

Les délégués de la Commission royale des monuments qui l'examinèrent en 1866, firent, à propos de ce retable,

cette observation curieuse : « Il est à remarquer que la » partie centrale et sculptée du retable est partagée en deux » panneaux. Bien que les sculptures semblent de part et » d'autre de la main du même artiste, on a lieu de croire » pourtant que les deux panneaux ne faisaient pas origi- » nairement partie du même meuble, car leurs divisions » ne correspondent pas..... »

Par la silhouette de l'ensemble, par les proportions des compartiments et la distribution des scènes, ce retable présente de frappantes analogies avec celui d'Opitter, dont nous allons parler.

RETABLE D'OPITTER.

XVIe SIÈCLE.

Ainsi que nous venons de le remarquer, l'on est frappé, au premier aspect, par les nombreux rapports qui existent entre le retable d'Opitter et celui d'Oplinter, quant aux formes générales et à la distribution des scènes.

Tous deux représentent le même sujet : *la Passion*.

Des faisceaux de colonnes, dans le haut desquels se trouvent des niches, dont l'une contient une statuette de saint (celle de droite a disparu), marquent les trois grandes divisions du retable. Chacune de ces divisions contient deux scènes.

Les diverses compositions nous semblent devoir, au point de vue de la succession des épisodes, être classées dans l'ordre suivant :

Partie inférieure :

1° Panneau du centre : au fond, un enfant posé sur une

sorte de table ou d'autel (?); devant, six personnages dont deux surtout sont à citer : à droite, au troisième plan, un grand vieillard à longue barbe, à cheveux retombant sur les épaules; il a l'air d'un souverain ou d'un grand-prêtre; il est coiffé d'un chapeau rond à bords plats, dont la forme, très élevée, est surmontée d'une petite boule; du même côté, au premier plan, une sorte de mendiant, courbé en deux et appuyé sur un bâton; il est couvert d'un capuchon pointu au sommet de la tête et s'allongeant en pèlerine de façon à couvrir le dos; les manches, très longues, cachent et dépassent les mains. Tous les personnages de cette scène lèvent la main droite; nous supposons qu'ils représentent le peuple demandant la mort du Christ et la liberté de Barabbas;

2° Panneau gauche. *La Flagellation.* Au centre Jésus, attaché par les mains à une colonne, est flagellé par les soldats; à gauche, un bourreau le frappe du poing;

3° Panneau droit. *Le Christ couronné d'épines* est assis au centre de la scène. Plusieurs personnages l'insultent et le menacent; au premier plan, à gauche, est un soldat portant un bouclier à la partie inférieure en pointe et décoré d'une tête fantastique.

Rangée supérieure :

1° A gauche, *le Portement de la Croix.* Sainte Véronique rencontre le Christ et lui essuie le visage; à droite, un bourreau faisant le geste de donner un soufflet;

2° Au centre, *le Calvaire.* Le Christ est en croix entre les deux larrons; des cavaliers sont au pied de la croix. Au-dessous, une grande composition de onze personnages : la Vierge s'évanouissant, entourée de plusieurs femmes;

saint Jean se tient à gauche; à droite, des guerriers armés de boucliers, dans l'un desquels nous remarquons celui que nous avons signalé plus haut;

3° A droite, *la Descente de Croix*. Un homme adossé dans l'angle gauche tient la couronne d'épines; puis le Christ assis, les jambes étendues; la Vierge est agenouillée à ses pieds.

Des ornements architectoniques, des dais, remarquables de richesse d'invention et d'exécution — qui n'ont pas perdu toute tournure gothique — encadrent et couronnent ces diverses compositions; les montants sont ornés de dix petits groupes accessoires : deux à chacun des panneaux latéraux, six au panneau central.

Sous le dais du premier compartiment se trouve également une petite composition à plusieurs personnages.

Ce retable appartient à l'école d'Anvers, dont il porte, en deux endroits, la marque faite au moyen d'un poinçon rougi au feu.

Il a été restauré, en 1878-79, par deux artistes de talent : le statuaire de Haen et le peintre Franz Meerts.

De nombreuses inscriptions ont été remarquées sur les bords des vêtements; M. Piot, qui les a examinées dans l'espoir d'y trouver le nom de l'auteur du retable, a remarqué qu'elles se composent de caractères de fantaisie et ne présentent ni lettres gothiques, ni lettres romaines.

Le savant archéologue a épuisé en vain toutes les combinaisons possibles sans parvenir à en tirer un sens quelconque; il estime que ce sont des imitations plus ou moins dégénérées d'inscriptions dont on trouve parfois des traces sur les bords des vêtements des figures de l'école de Byzance.

RETABLE DE GESTEL

(au Musée royal d'Antiquités, à Bruxelles).

XVIe SIÈCLE.

Ce retable, de petites dimensions, est en chêne sculpté; il provient de l'église de Gestel, près Meerhout (Campine).

Il se compose de trois grandes divisions renfermant chacune deux compartiments superposés; le tout est couronné par une corniche moulurée, dont le contour rappelle les formes des retables d'Opitter et d'Oplinter.

La composition placée à la partie supérieure du panneau gauche représente *l'Annonciation;* deux figures seulement : la Vierge et l'Archange. Ce dernier porte une longue chevelure ondulée, d'une abondance extraordinaire.

Au-dessous se voit *la Visitation*, scène à plusieurs personnages, hommes et femmes; deux petits anges sont placés en avant; le fond est occupé par une sorte de château-fort.

La composition placée au bas du panneau central représente *la Naissance du Christ.*

Au milieu, la Vierge est agenouillée devant le berceau de l'enfant; deux petits anges, à genoux, se tiennent à gauche; un autre, debout dans l'angle, porte une sorte de lanterne; à droite est un vieux berger en prières; l'âne et le bœuf se trouvent dans le fond.

Au-dessus de cette scène, l'artiste a placé un sujet que nous n'avons rencontré jusqu'à présent dans aucun autre

retable : le Christ, nu, la croix sur l'épaule, le pied droit posé sur le globe du monde, se tient debout sous une sorte de dais ou de tente; deux anges, dont l'un tient une épée, soulèvent la draperie; à l'avant-plan, deux autres anges en longues robes, les ailes dressées, lui présentent chacun une boite; nous supposons que le sculpteur a voulu représenter ici une sorte d'apothéose de la jeunesse du Rédempteur.

La composition inférieure du panneau droit comporte cinq personnages et représente *la Circoncision*.

Dans la scène placée au-dessus de la précédente, on voit, au fond, un homme portant un enfant qu'il se dispose à mettre dans une sorte de corbeille ou de berceau carré que lui présente une femme agenouillée.

A gauche se tient saint Joseph dans une attitude humble, un peu penché, le chapeau dans une main, un bâton dans l'autre; en face, la Vierge, encapuchonnée dans un long manteau très étoffé, les mains jointes; deux femmes occupent la droite.

Cette œuvre est assez réaliste; elle constitue un beau travail de bois, mais n'est que de deuxième ou même de troisième ordre, si on la compare aux magnifiques sculptures précédemment décrites.

Les figures sont un peu courtes, les mains lourdes, les gestes quelque peu vulgaires.

La décoration architecturale, simple mais jolie et d'une exécution habile, ne saurait cependant être comparée aux riches et délicates dentelles de bois dans lesquelles les maîtres gothiques encadraient leurs compositions.

Le retable de Gestel est très bien conservé et semble n'avoir jamais été peint.

RETABLE DE PAILHE

(au Musée royal d'Antiquités, à Bruxelles).

XVIe SIÈCLE.

Le Musée royal d'Antiquités possède encore un retable en chêne, polychromé et doré, provenant de l'église de Pailhe (province de Liège).

De même que la plupart des retables du commencement du XVIe siècle, celui-ci est divisé, sur sa longueur, en trois panneaux, dans chacun desquels sont placées des compositions superposées : deux à droite, deux à gauche, trois pour le panneau central, qui est surélevé.

La silhouette tourmentée de son couronnement ne s'écarte pas sensiblement des profils généralement adoptés à cette époque.

Il en est de même des sujets qui, ainsi que ceux d'un grand nombre de sculptures de la Renaissance, sont tirés du Nouveau Testament.

Nous avons dit que deux compositions occupaient le panneau gauche ; celle du bas représente *l'Adoration des Mages*. Six personnages entourent l'Enfant ; l'un d'eux, placé en avant dans l'angle droit, est un nègre ; l'âne et le bœuf montrent la tête dans le fond.

Au-dessus se voit *la Circoncision*. L'opérateur, en lunettes, a une tête de vieux docteur ; une femme, au premier plan à gauche, fait un geste des plus expressifs. Six autres figures complètent la composition.

Dans le bas du panneau central est placée *l'Adoration des Bergers*. Au milieu, l'Enfant est couché sur de la paille ;

sept personnes l'entourent, parmi lesquelles un jeune garçon, au premier plan ; l'âne et le bœuf se voient au fond.

A côté de cette scène, dans le compartiment inférieur du panneau droit, nous voyons *la Présentation de Jésus au temple.*

L'Enfant, debout sur une sorte de piédestal en forme de fonts baptismaux, est soutenu par sa mère ; le grand-prêtre se tient à droite.

La composition qui surmonte celle-ci représente *la Mort de la Vierge.* Parmi les nombreuses figures qui animent cette scène, nous remarquons au premier plan deux hommes, dont l'un porte des lunettes, agenouillés et en prières.

Le centre du retable est occupé par un *Arbre de Jessé* aux nombreux personnages et terminé par la Vierge et l'Enfant Jésus.

Enfin, *le Calvaire* couronne l'ensemble ; le Christ est en croix entre les deux larrons ; à ses pieds est la multitude, soldats et gens du peuple.

Le fond et les détails architectoniques sont dorés, de même que les vêtements, dont les revers sont bleus. Les têtes et les mains sont peintes en tons de chair.

L'exécution de cette sculpture est habile, le style en est aimable, élégant, mais n'a rien de magistral.

RETABLE DE HAL.

XVIe SIÈCLE.

Le maître-autel de l'église de Saint-Martin, à Hal, est orné d'un très beau retable en albâtre rehaussé de dorures et du style Renaissance le plus pur.

Il se compose de trois ordres superposés, d'une architecture très ornée, reposant sur un soubassement richement décoré de médaillons, de figures d'anges et de rinceaux de feuillage.

L'étage inférieur comporte quatre baies carrées séparées entre elles par des pilastres.

Dans chacune de ces baies est placé un médaillon de forme circulaire.

Trois médaillons de même forme, séparés par des colonnes cannelées, composent le second étage de telle façon que les colonnes se trouvent placées dans l'axe des baies de l'ordre inférieur.

Le troisième, enfin, n'a que deux colonnes très élancées, enfermant une niche ouverte par une arcade à plein cintre.

Chacun des médaillons contient une composition allégorique figurant un des sept sacrements.

La première scène du rang inférieur, à gauche, représente *la Confirmation*. Un évêque s'avance, accompagné de son assistant; il touche de deux doigts réunis de la main droite le front de l'un des trois enfants agenouillés devant lui; deux personnages complètent la composition.

Le médaillon suivant représente *la Pénitence*. Un homme est à genoux devant une femme assise, symbolisant l'Église. Une femme debout, personnifiant la Mémoire, lui touche la tête de la main; une autre femme, à gauche, semble du geste engager le pénitent à la sincérité ou lui donner l'absolution.

La troisième scène comprend sept personnages et représente *le Mariage*. Au centre, un prêtre pose le bout de l'étole sur les mains unies des époux.

La quatrième composition figure *l'Extrême-Onction*. Un vieillard est étendu sur un lit; deux personnages assis occupent le premier plan; quatre autres se tiennent au fond.

Nous arrivons au second ordre.

La composition ornant le premier médaillon est *le Baptême*. Six personnages tiennent un enfant au-dessus des fonts baptismaux. Ceux-ci ont la forme d'une grande cuve portée par deux angelets et reposant sur un pied évasé par le bas, orné de deux dauphins.

L'Eucharistie vient ensuite; un prêtre tournant le dos à un petit autel, qui porte un chandelier et un livre ouvert, donne la communion à six fidèles agenouillés devant lui.

Enfin, le dernier médaillon représente *l'Ordre*. Un évêque accompagné de deux assistants sacre deux novices à genoux.

Dans la niche formant le couronnement de l'édifice est placé un groupe : *Saint Martin partageant son manteau avec le mendiant*.

Cette niche est accostée de deux grandes consoles renversées ornées de feuillages.

Sur le socle de ce groupe se lit une double inscription donnant à la fois la date de l'exécution de l'œuvre et le nom de son auteur

1° Dans un cartouche, on voit :

L'AN . DE . GRACE . 1555 . POSÉ . FUS . OFFICIANT .
DE . BAILLI . EN . CESTE . VILLE . DE . HAVLX .
MESSIRE . BALTHAZAR . DE . TOBERG .

2° De chaque côté de ce cartouche :

JEHAN . MONE	L'EMPEREVR
MAISTRE	A . FAIT . CEST
ARTISTE . DE	DICT . RETABLE.

Jehan Mone était sculpteur de Charles-Quint; le retable de Hal, par la remarquable composition des groupes, par l'exécution des figures, la pureté du dessin, le sentiment, la vérité d'expression des physionomies et des attitudes, suffit pour faire classer son auteur au premier rang des artistes de la Renaissance.

La partie ornementale est traitée avec une habileté hors ligne.

Le tiers inférieur des fûts des colonnes, les pilastres, les écoinçons, les frises, le soubassement, sont décorés de guirlandes de fleurs et de fruits, de rinceaux et de figurines qui ne le cèdent en rien comme richesse d'invention, comme grâce et comme délicatesse d'exécution, aux merveilleux détails architectoniques des maîtres gothiques. Aussi est-ce à juste titre que M. Piot (1) qualifie ce retable de chef-d'œuvre d'élégance et de bon goût.

RETABLE DE BRAINE-LE-COMTE.

XVIe SIÈCLE.

Ce retable est d'une Renaissance avancée.

Sa forme générale est carrée.

Il se compose de deux ordres superposés, dont les entablements sont supportés par des caryatides.

Les entrecolonnements, au nombre de trois pour chaque

---

(1) Ch. Piot, *Notice historique sur l'église de Hal* (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, 1862, pp. 175 et suiv.).

Voir gravures dans *Les splendeurs de l'art en Belgique* et dans Gailhabaut, *L'architecture du ve au xviie siècle.*

V. aussi L. Everaert, *Excursion archéologique à Hal* (*Annales du Cercle archéol. de Mons*, XXI, p. 187).

ordre, forment des arcades à plein cintre remplies par des panneaux sculptés représentant divers épisodes de la vie du Christ.

Le tout repose sur un soubassement décoré de trois bas-reliefs.

Le premier de ceux-ci, à gauche, représente *les Hébreux recueillant la manne dans le désert ;* le second, *la Cène ;* le sujet du troisième n'est pas clairement déterminé : c'est une sorte d'agape ; de nombreux personnages entourent une longue table servie ; peut-être *les Noces de Cana* (?)

Dans l'arcade surmontant le premier bas-relief, nous voyons *le Portement de la croix*. Le Christ succombe sous le fardeau ; un bourreau le frappe par derrière ; un autre tire la corde qui lui entoure la ceinture ; agenouillée devant Jésus, sainte Véronique tient le linge avec lequel elle vient de lui essuyer le visage. Au fond, des cavaliers et des gens du peuple.

Dans le compartiment suivant, l'on voit le *Christ en croix* entre les deux larrons ; les soldats s'éloignent au fond ; il ne reste au pied de la croix que la Vierge, saint Jean et des saintes femmes.

Dans la troisième scène, le Christ attaché à une colonne est battu de verges ; au fond, deux personnages accoudés à une fenêtre regardent le supplice.

Les compositions placées dans les arcades de l'étage supérieur représentent *la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres*, *la Résurrection*, puis une troisième scène où l'on voit le Sauveur attirant à lui des personnages sortant d'une espèce de caverne ; d'autres personnages sont debout derrière lui ; au-dessus, une figure diabolique lance des flammes ; c'est sans doute le *Jugement dernier*.

Les caryatides du rang inférieur représentent *l'Espérance*, *la Charité*, *la Foi* et *la Justice;* celle du rang supérieur, *la Tempérance*, *la Force, la Prudence;* la quatrième est une femme armée d'un glaive et tenant par les cheveux une tête coupée (*Judith?.*)

Plus haut encore se voient : à gauche, la Vierge ; à droite, un évêque ; entre eux sont deux statuettes plus petites : un père et un évêque.

Toute l'architecture rappelle l'ordre ionique.

Les socles des caryatides de l'ordre inférieur sont ornés de têtes d'anges surmontant divers attributs ; les piédroits des arcades portent des têtes de lions tenant dans la gueule des cordons auxquels sont accrochées des grappes de fleurs et de fruits ; les écoinçons sont remplis par des figures d'anges soutenant une couronne.

La frise est décorée de triglyphes séparés par des métopes ornées de têtes de chérubins ailées.

La décoration des socles de l'étage supérieur se compose de guirlandes de fleurs et de fruits; celle des piédroits, de têtes de femmes et d'objets divers : fruits, armes, etc., des anges occupent également des écoinçons.

La frise n'a pas de triglyphes ; elle est ornée de têtes ailées d'où partent des cordons relevés par des anneaux et nouant des bouquets de fruits.

Le retable supporte un tabernacle élevé, de silhouette élancée.

Ce dernier est formé de nombreuses statuettes d'apôtres et d'évêques, disposées en pyramide ; au sommet sont des anges et à l'extrême pointe le pélican entouré de ses petits.

Les figures, courtes et trapues, n'en sont pas moins d'un bon style, énergique et viril.

L'architecture est d'une belle ordonnance, quoiqu'on puisse reprocher un peu de lourdeur aux arcades trop basses pour leur largeur.

Les guirlandes de fleurs et de fruits sont d'une délicatesse charmante. Tout l'édifice est exécuté en pierre blanche extrêmement friable ; aussi n'a-t-il pas échappé à quelques dégradations.

Il porte l'inscription suivante :

OPTIMATES . POPVLVSQ . BRENLE . COMITIS . SACRATISSIMLE . EVCHARISTLE . POSVERVNT . ANNO 1557.

A-t-il été restauré ou seulement achevé vingt ans plus tard? Nous l'ignorons; toujours est-il que sur la frise des saillies de l'entablement que supportent les caryatides de l'ordre supérieur, nous relevons quatre chiffres formant le millésime 1577.

La nature des matériaux employés peut faire supposer que les pierres ont été montées simplement dégrossies et pratiquées après la mise en place.

On pourrait croire dès lors que la première date se rapporte à la pose de la première pierre et la seconde à l'achèvement de l'œuvre.

RETABLES DE HULSHOUT.

XVIe ET XVIIe SIÈCLES.

L'église de Hulshout possède deux retables dont l'un date de la fin du XVIe siècle ; il est divisé en quatre compartiments

comprenant *la Nativité* et des scènes de la Passion. Les figures ont 0m40 de hauteur.

L'autre retable occupe la partie supérieure de l'autel; il est moins beau et d'un demi-siècle moins ancien que le précédent. Les six compartiments dont il se compose représentent en figures de 0m24 de hauteur des épisodes de la vie de saint Mathieu ou Mathias, patron de l'église.

La composition des divers groupes qui décorent ces retables est bien conçue; l'exécution, en revanche, laisse à désirer.

Bien qu'ils ne soient évidemment pas du même auteur, qu'ils aient été exécutés à des époques différentes et qu'ils ne présentent aucune analogie ni comme sculpture ni comme sujet, ils avaient anciennement été mutilés de manière à ne former qu'un seul retable.

En 1867, le sculpteur Ducaju les a restaurés et rétablis dans leur forme primitive; l'encadrement a été renouvelé à la même époque.

(A continuer.)

HENRY ROUSSEAU.

VERRES « FAÇON DE VENISE »

FABRIQUÉS AUX PAYS-BAS

Ceci n'est autre chose qu'un *post-scriptum* à ajouter à ma dixième lettre (1); lorsque celle-ci était déjà imprimée, j'ai reçu, trop tard pour y être insérés, les renseignements complémentaires ci-après de l'obligeant M. Angelo Santi, directeur de la *Voce di Murano* et secrétaire du Musée de Murano.

Ces renseignements sont extraits des archives générales d'État à Venise, sections suivantes :

Inquisitori de Stato : Processi criminali; Lettere agli Ambasciatori in Inghilterra, 1611 à 1795; Dispacci degli Ambasciatori in Inghilterra, 1611 à 1797; Dispacci ai Rettori di Murano, 1695 à 1794; Arti e Mestieri, 1658 à 1796; Lettere ai Residenti in Sassonia, Sicilia, Spagnia e Svizzera, depuis 1686; id. all'Haja, de 1617 à 1761; id. in Spagna, 1659 à 1689; id. a Vienna, 1588 à 1697;

Capi del Consiglio dei X;

Cinque Savi alla Mercantia;

Senato-Corti : Lettere agli Ambasciatori (in Inghilterra), depuis 1600;

Senato-Secreta : Dispacci dell' Ambasciatore a Londra, de 1600 à 1677, etc.

Il reste encore beaucoup de documents des archives de

(1) Voy. ci-dessus, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 95.

Venise à compulser; mais dès à présent, grâce au concours de M. Angelo Santi, la moisson est abondante.

Continuons à classer les renseignements d'après les pays.

ALLEMAGNE.

1468, 15 septembre. Giovanni Zannorio, verrier, va travailler à Trente et à Villaco (Villach, en Carinthie).

(Atti del Podesta di Murano.)

1468, 7 novembre. Giovanni di Curzola dénonce les suivants, qui vont travailler en verres « in Vallaco (Villach?), district. Ongarie et Alemanie » : Giovanni Zeni, Matteo Panizo di Vicenza, Benedetto Zarcasius.

(Ibid.)

1745, 24 juin. Giovanni Antonio Vistosi detto Gazzabin (1) écrit à son frère Giuseppe, à Murano, qu'il est arrivé à Trieste et va à Grätz, où est une fournaise préparée pour la fabrication des *lastre* (plaques de verre, glaces).

(Inquis. di Stato, Arti e mestieri. Lettere di Muranese assentati.)

1745, 29 juin. Giov. Ant. Gazzabin, maître en « smalti », Antonio (2) et Giacomo Gazzabin, maîtres en miroirs,

---

(1) Giovanni (ou Zuanne) Antonio Vistosi detto Gazzabin, ou Gazzabin detto Vistoso (le joli), était donc à Trieste avant 1745; à Grätz en ladite année; à Silla, près de Grätz en 1752; en 1754, à Florence (où ordre fut donné de l'empoisonner); en 1768, à Innsbrück, où il reçut son pardon et d'où il retourna à Murano; en 1770, à Madrid (dernière trace qu'on trouve de lui).

(2) Antoine Gazzabin, distinct de Giovanni- (ou Zuanne-) Antonio Gazzabin, detto Vistoso, était, avec Giuseppe Gazzabin, frère de Domenico Gazzabin; or, comme celui-ci porte aussi le surnom de Vistoso et que Giovanni-Antonio avait un Giuseppe Gazzabin pour frère, on peut tirer la conclusion qu'il s'agit de quatre frères. Peut-être Antonio portait-il lui-même le surnom de Vistoso; il serait alors l'Antonio (sans autre prénom) qui était à Silla en 1752. (Voir note précédente.)

écrivent qu'ils sont fugitifs de Trieste, parce que l'Inquisiteur de la milice de mer a ordonné de les faire arrêter; ils se sont dirigés sur Grätz pour travailler à une fournaise « da canna » et à deux de miroirs. Ils demandent de pouvoir se rapatrier.

(Ibid.)

1752, 20 janvier. L'ambassadeur à Vienne recommande, sous certaines conditions, Gio-Batta Santini (1), Orazio Beltrame et Domenico Mazziolli, qui se trouvent avec leurs familles à Grätz et qui forment la même demande que les précédents.

(Inquisitori di Stato, Dispacci degli Ambasciatori.)

1752, 4 novembre. L'ambassadeur de Venise écrit, de la résidence impériale de Schoenbrunn, qu'il a suivi les traces à Mestre (près de Venise) d'Antonio Vistoso dit Gazzabin avec un sien compagnon Girolamo Monolioni, de Venise; il croit que l'associé du Vistoso, Bortolo Vale (2), est retourné à Venise. Ils avaient fondé une fabrique de « perle o margarite », à Silla, près de Grätz; mais elle n'avait pu faire de progrès en leur absence. La lettre continue : « J'ai pu constater avec quelque fondement que le comte de Codech (Choteck?), qui a pour système de nous ravir nos manufactures, particulièrement celle des verres, des « con- « terie » et autres de pareille espèce, a envoyé à Venise un certain D^n Domenico Piconi, abbé qui porte perruque,

---

(1) Ici, un seul personnage; plus haut, nous avons rencontré deux personnages distincts : « fratelli Santini, Gio *e* Batta ». (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 115.)

(2) C'est le Valle (Bortolo, fils de Carlo), déja signalé en 1751, à Laybach. (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 109.)

homme de stature non très grande, qui parle italien et allemand. Il doit s'aboucher avec les hommes de Murano et autres pour leur persuader, sous espoir de récompense, d'abandonner Venise et de se réfugier en Allemagne pour y travailler. VV. EE., par leurs prudentes recherches, pourront sans doute trouver cet abbé; il mérite *toute punition extrême* pour servir d'exemple à d'autres semblables indignes embaucheurs. » L'ambassadeur renseigne en outre qu'il y a à Grätz trois autres Vénitiens de l'art du verre et des « conterie » (sans doute les Vistosi Gazzabin), entretenus par une pension de la Cour pour établir l'industrie; mais eux trois ne pourront y suffire et ils en feront venir d'autres.

(Ibid.)

1766, 15 mars. Angelo Ricci (1) écrit que sont arrivés à Innsbrück Gaetano Acquabona (2), maître en perles (« alla lucerna », à la lampe, avec emploi du chalumeau), et Domenico Gazzabin, qui doit travailler la pâte pour ce travail.

(Inquisitori di Stato, Arti e mestieri, Lettere di Murarensi assentati.)

1767, 27 avril. Il résulte d'une lettre du même que la fabrique n'a pas encore fonctionné, mais qu'elle doit être mise en activité, soit à Innsbrück, soit à Brixlegg, « lieu situé à 2 1/2 postes ».

(Ibid.)

1767, 1er mai. Rossi écrit de Brixlegg que Gazzabino il

---

(1) Il devait être un émissaire affidé de Venise à l'étranger. On a recueilli les lettres de cet agent adressées à son père.

(2) Gaetano Acquabona était en 1766, à Innsbrück; en 1767, à Brixlegg; en 1770, à Madrid; en 1785, à Vienne.

Vistoso et Acquabona sont arrivés là à l'effet de faire les cannes nécessaires pour les essais. « Ils en ont produit quatre « pignatte » (sorte de cruche, prise pour mesure de capacité) : la fournaise est assez petite, mal constituée et incommode, ayant été établie pour travailler à la façon de Bohême, et là ne se fabrique que « bosse » et gobeleterie.

(Ibid.)

1767, 18 mai. Les susdits ont produit 2,500 livres de canons de diverses couleurs.

(Ibid.)

1767, 15 juin. Les mêmes, à moitié désespérés, sont obligés de subir une diminution de leur salaire à un florin par jour, au lieu de deux ou trois qu'ils recevaient d'abord.

(Ibid.)

1767, 20 juillet. Ricci est parvenu à obtenir des renseignements du protecteur des « perleri ». Celui-ci croit qu'au commencement d'août, ils mettront à feu une fournaise nouvelle, établie par eux-mêmes à Codlac, à peu de distance de la ville, dans le faubourg.

1767, 23 décembre. L'ambassadeur à Vienne envoie une lettre du secrétaire Paul Salvi, d'où il résulte que Gaetano Acquabona renonce à faire préjudice à l'art vénitien et que Domenico Gazzabin se trouve incarcéré pour n'avoir pas été capable de faire les canons; les frères de ce dernier, Antonio et Giuseppe, se sont joints ensuite à lui.

(Inquis. di Stato. Disp. degli Ambasc.)

1767, 16 septembre. (Annexe de la précédente lettre) : G. B. Savariso écrit d'Innsbrück qu'il se propose de conduire devant l'ambassadeur à Vienne les deux frères de Domenico Gazzabin, qui est incarcéré là ; ils étaient venus dans l'in-

tention de le libérer en remplissant ses engagements dans la mesure de leurs moyens ; ils avaient aussi fait des essais qui avaient réussi à perfection. Il ajoute : « i due fratelli erano disposti far retorno, lasciando carcerato il fratello, ma il perler (Acquabona), essendo Ampezzano del Tirolo, non sa si potrà condurlo, me che procurerà un ogni mezzo ».

(Ibid.)

1768, 27 février. L'ambassadeur à Vienne écrit que G. B. Zavariso lui a présenté les trois Gazzabin, parmi lesquels celui qui avait été incarcéré, et Antonio Ghedina, « perler », qui sont retournés à Venise (1).

(Ibid.)

1774, 19 août. Paulo Rioda écrit, de Trieste, à son cousin germain Tomaso Dorigo qu'il a établi un négoce de glaces (sans doute une fournaise), le priant de mettre de l'empressement à arriver avec un « spianador » (planeur de glaces) et un « vesicher ».

(Inquis. di Stato. Arti e mestieri.)

1785, 24 septembre. Le secrétaire écrit de Vienne qu'il s'occupe de connaître les intentions de Gaetano Acquabona, qui doit passer par la capitale de l'Autriche.

(Inquis. di Stato. Dispacci degli Ambasc.)

M. Angelo Santi signale en outre plusieurs lettres particulières relatives à Acquabona, qui était allé à Vienne pour établir une fabrique de perles en Bohême.

---

(1) Il y a lieu de compléter à cet égard les premiers renseignements : « 1768, 7 avril. Est accordé pardon à Giovanni Antonio, Domenico e Giuseppe Gazzabin, qui étaient allés travailler à Innsbruck. » (Inquis. di Stato, Annotazioni.)

ANGLETERRE (1).

1672, 6 janvier. Le secrétaire de l'ambassadeur à Londres écrit pour se plaindre du « disordine de' specchi non fregati » qui s'exportent de Venise. Plusieurs sont envoyés à Livourne en des caisses à vitres et de là passent en Hollande, « vi fregano », et s'envoient ensuite en Angleterre, au détriment des glaces fabriquées à Venise. Le signataire de la lettre demande des instructions et dit que l'intérêt de Venise est de s'accommoder avec le duc de Buckingham, ou celui qu'il a préposé et intéressé à la fabrique de glaces. Il ajoute qu'il existe en Angleterre beaucoup d'autres fournaises qui travaillent en gobeleterie.

(Inquisitori di Stato. — Dispacci degli Ambasciatori.)

1672, 14 janvier. Le Sénat écrit audit secrétaire, en réponse à sa lettre, que l'affaire est renvoyée au « Provveditore e Regolatore dei Datii ».

(Senato-Corti.)

1672, 21 janvier. Le Sénat mande au même qu'il serait désirable de faire réduire les droits d'entrée (*Dazî*) en Angleterre, de manière à ne pas dépasser de beaucoup 5 p. c.

(Ibid.)

1672, 17 et 24 février. Deux lettres du secrétaire de l'ambassade à Londres sur le même sujet.

(Senato-Secreta, Dispacci degli Ambasciatori.)

---

(1) Les renseignements ci-après complètent, pour le XVIIe siècle, 2e moitié, ceux qui ont été donnés ci-dessus, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, pp. 151 et 152, et qui se sont arrêtés à l'an 1640 pour Londres et en 1665 pour Lambeth.

1672, 21 avril. Le secrétaire susdit écrit au Sénat : Je ne désespère pas de traiter avantageusement avec la Cour d'Angleterre, parce que le duc de Buckingham ne fera pas opposition : il a, dans la plus grande de ses fabriques de verre, un ouvrier qui prétend avoir trouvé le secret de joindre quatre glaces pour en faire une seule et qui a déjà réussi à le réaliser en petit.

(Ibid.)

1672, 7 octobre. Le même écrit qu'en vertu du privilège du duc de Buckingham pour les glaces et la gobeleterie, cette fabrication s'est introduite en Angleterre. Les produits similaires de Venise ne sont pas prohibés ; mais une douzaine de verres qui se vend à Venise tout au plus 5 shellings, est évaluée en douane à 18 et les glaces à miroirs paient un peu moins que la moitié de la valeur.

(Ibid.)

1672, 29 octobre et 6 novembre. Le Sénat écrit au secrétaire qu'il a communiqué ses doléances au magistrat « delli cinque Savi alla Mercantia.)

(Senato-Corti et Secreta.)

1673, 6 janvier. Le secrétaire de Londres insiste dans ses recommandations : il est nécessaire de trouver quelque expédient pour empêcher la ruine de l'industrie du verre, qui, de jour en jour déchoit, à cause de la facilité qu'on laisse aux ouvriers verriers de déserter Murano pour allumer des fournaises ailleurs, à cause aussi de l'expérience que les étrangers acquièrent dans le travail du verre; les miroirs de France commencent à arriver avec quelque abondance en Angleterre.

(Inquisitori di Stato, Dispacci degli Ambasciatori.)

1673, 23 février. Longue lettre du secrétaire à Londres, où il rapporte une conversation avec un Lord, son ami, sur les avantages ou le préjudice qu'il y a à maintenir la fabrication anglaise plutôt que de se servir de produits originaux de Murano.

(Senato-Corti. Dispacci degli Ambasciatori.)

1673, 11-18 mars, 2 juin. Plusieurs lettres du Sénat au secrétaire et de celui-ci sur les droits de douane pour le verre.

(Senato-Corti et Secreta, Dispacci degli Ambasc.)

1673, 22 septembre. Le secrétaire écrit aux Inquisiteurs pour signaler des pratiques à l'effet de faire acheter les verreries faites à Venise par les marchands à qui l'on rembourserait secrètement les droits de douane qu'ils auraient à payer.

(Inquisitori di Stato, Dispacci degli Ambasciatori).

1674, en février. Le Ministre résidant à Londres écrit aux Inquisiteurs . « Pour obéir aux ordres de VV. EE. dans leur lettre du 26 janvier dernier, j'ai dû me transporter ces jours derniers à Birmingham, lieu distant d'environ 70 milles de cette ville capitale. De cette manière, j'ai pu reconnaître d'une façon certaine que, depuis quelques années, on fabrique là des « smalti ad uso di Venetia ».

(Idem.)

1674, 15 juin. Le secrétaire à Londres écrit qu'un certain Vicenzo, dont le nom ne lui est pas encore connu, est venu travailler à la fournaise de verres de Georges Ravensgroft, Anglais, lequel pendant longtemps trafiqua avec Venise. Ledit Ravensgroft a tenu ici pendant plusieurs mois Pietro

Rossetto, de Murano (1), maitre en glaces à miroirs, projetant d'établir avec lui une fournaise; mais doutant du succès, il avait abandonné son projet.

(Senato-Secreta, Dispacci degli Ambasc.)

1674. Le même écrit : Durant la guerre qui vient de finir, beaucoup ont fait venir de France une quantité de glaces à l'usage des carrosses. Il s'en fabrique aussi dans la fournaise du duc de Buckingham, qui, vendue aux créanciers de celui-ci, est administrée avec plus d'ordre et produira grand travail.

(Ibid.)

1674, 7 juillet. Le Sénat écrit au secrétaire que tout ce qui regarde la fabrication des verres est renvoyé au Conseil des X, avec lequel il peut se mettre en relations, selon les circonstances.

(Senato-Corti.)

1674, 29 juillet, 18 août, 25 août, 26 octobre, 15 décembre. Cinq lettres semblables, mais sans rien de concret ni de positif (2).

(Ibid.)

HOLLANDE.

1690, 5 mars. Santo Gianeti (Zanetti), dit Schiopeton, écrit au signor Bonetto (Bonetti), à « Venecia per Moran », et le prie d'intervenir auprès du Conseil des X pour lui

---

(1) C'est le personnage signalé ci-dessus comme ayant travaillé en Angleterre, en glaces, au XVIIIe siècle, sans désignation d'année. (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 121.)

(2) Voy. ci-dessus, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 155, la constatation de l'existence de la verrerie du duc de Buckingham, à Lambeth, en 1677.

obtenir son pardon de la faute commise par lui en allant travailler « à la canne » hors du pays. L'adresse donnée pour la réponse est « Andrich Bachn, Arlem (1), in Olanda. »

Étaient aussi allés travailler là : Zuane Palada (2) et Francesco Radi (3).

(Inquis. di Stato. Arti e mestieri. Lettere di Muranese assentati.)

La nomenclature des verriers italiens qui allèrent travailler de ce côté ci des Alpes doit donc être augmentée des noms nouveaux que voici :

Allemagne.

Beltrame (Orazio);
Dorigo (Tomaso);
Ghedina (Antonio);
Mazziolli (Domenico) (4);
Monolioni (Girolamo);
Panizo (Matteo), de Vicence;
Rioda (Paolo);

---

(1) L'existence de cette verrerie à l'italienne de Harlem avait été induite ci-dessus d'un passage du *Journal des Sçavants* parlant d'une fabrique de Harlem où, en 1667, on fabriquait des verres ayant l'apparence des pierres précieuses, etc. (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, pp. 163 et 371; XXIX, p. 154.)

(2) Un Jean Palada, Italien (père? de celui-là), comparait dans un acte de 1629 concernant la verrerie « façon de Venise » de Namur; il était sans doute attaché à cette verrerie (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIV, p. 52.)

(3) Peut-être le Francesco Roda, verrier à Liège, en 1667. (*Ibid.*, p. 80.)

(4) Peut-être le Mazzola signalé à Gratz, sans prénom. (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 113.)

Santino (Gio. Batta);
Zarcasius (Benedetto);
Zannorio (Giovanni);
Zeni (Giovanni).

Angleterre.

N. (Vicenzo).

Hollande.

Palada (Zuane);
Radi (Francesco);
Zanetti (Santo), dit Schiopeton.

Errata (indiqués par M. Santi) : Vol. XXIX, ci-dessus, p. 98 : au lieu de S. Franc°, S. Michiel, S. Antonio, etc., ce qui pourrait faire naître l'idée d'un nom de saint ou de localité, lire comme s'il y avait *ser* (sieur);

P. 99 : 1690, *Picoti*, lire *Picoli;*
» » Zuanne *Dalmoro*, lire *Moro detto Soldato;*
» » figlio *dà* Giacomo, lire *di;*
» 1691, *Iseppe* Berton, lire *Iseppo;*
» 1791, *Guiseppe* Gazzabin, lire *Giuseppe;*

P. 101, l. 8 et 10 : *Colleone*, lire *Colleoni;*

P. 104, note 4, pp. 114, 115 : Zuanne Antonio *Victori* detto Gazzabin, lire *Vistosi;*

P. 115 : Barbaria, *Iseppe* et *Zorzo*, lire *Iseppo* et *Zorsi.*

Zorsi Barbaria est sans doute le Georges Barbaria naturalisé à Venise (voy. p. 120) : ce n'était donc pas un Muraniste;

P. 116 : Valle *Bertolo*, lire *Bortolo;*

Ib., pp. 117 et 157 : Les noms (copiés textuellement dans les documents anglais) doivent être rectifiés : *Iseppo* Casseler, *Grazioso* dit *Desperao*, *Alvise* di Albertino ;

P. 120 et 157 : *Berovieri*, lire *Beroviero;*

P. 140 : 1544, au lieu de (*di Piave?*), lire *Ballarin ;*

P. 146 : *Ballarin* (deux membres de cette famille), substituer *Ballarin* (Antonio);

P. 147 : Supprimer *Antonio di Piave;*

Ibid. Ajouter : le Musée de Murano possède des verres d'Espagne fabriqués, au XVIe siècle et au XVIIe, par des ouvriers muranistes ;

P. 166 : *Manzanilla*, lire *Manzoni;*

P. 167 : Pellizari (*Gracomo*), lire *Giacomo.*

En outre, p. 106, l. 8, *Flügergläser*, lire *Flügelgläser;*

P. 159, l. 16, *Italien est*, lire *Italiens et.*

Liège, décembre 1890.

H. Schuermans.

NOTES

POUR SERVIR A

L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE

EN BELGIQUE

LES RETABLES

(*Suite*) (1)

RETABLE DE GÜSTROW.

XVIe SIÈCLE.

Bien que notre intention, en commençant ce travail, ait été de nous borner strictement à la description de sculptures conservées en Belgique, nous ne pouvons résister au désir de mentionner ici un superbe retable de Jean Borremans, appartenant à l'église de Güstrow (Mecklembourg-Schwérin).

Cette œuvre importante, sur laquelle figure la signature du maître brabançon, ainsi que la marque BRUESEL, sept fois répétée, offre, avec le retable de Saint-Georges, des analogies qui sautent aux yeux les moins expérimentés et viennent corroborer de la manière la plus indiscutable l'importante

(1) Voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. XXIX (1890), p. 425, et XXX (1891), p. 29.

découverte de M. Van Even au sujet de l'auteur du retable du Musée de Bruxelles.

En mentionnant les renseignements recueillis par M. Van Even dans les archives anciennes, nous avons oublié de désigner la notice qui relate le résultat de ses recherches; on la trouvera dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* (t. XVI, 1877, pp. 581 à 598), sous le titre : *L'auteur du retable de 1495 au Musée de la Porte de Hal, à Bruxelles.*

Autre remarque : En parlant du retable d'Hérenthals (1) nous disions que Passier Borremans était frère ou, plus probablement, fils de Jean; dans la notice précitée, M. Van Even déclare avoir découvert dans les archives de la ville de Louvain un document permettant d'établir que Passier était, en effet, le propre fils de l'auteur du *Martyre de saint Georges.*

Revenons au retable de Güstrow (2).

De dimensions plus importantes que l'œuvre du Musée de Bruxelles, celle-ci se compose de treize compartiments, répartis dans trois grands panneaux rectangulaires de la façon suivante : cinq dans le panneau principal, quatre dans chacun des panneaux latéraux.

Le sujet représenté est *la Passion.*

Dans le premier compartiment (rangée supérieure, à gauche), nous voyons *la Cène.*

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 454.

(2) Van Even, Maître Jean Borman, le grand sculpteur belge de la fin du XVe siècle. — Le retable de l'église de Güstrow, au grand-duché de Mecklenbourg, exécuté par Jean Borman, et orné de peintures attribuées à Bernard Van Orley. *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII (1884), p. 597.

Le Christ est assis au haut bout de la table qu'entourent les apôtres; d'un geste de la main droite il désigne Judas; ce dernier est seul debout, faisant face au Christ; de la main gauche, il semble vouloir dissimuler derrière la table la bourse qui est le prix de sa trahison.

A côté de ce tableau apparait *le Christ au Jardin des Oliviers;* le Sauveur est en prières devant un rocher, au sommet duquel est placé un calice. Deux apôtres sont endormis, assis derrière lui; un troisième, à l'avant-plan, est étendu sur le sol et dort, le front appuyé sur la paume de la main.

Dans l'angle droit, Judas, tenant toujours sa bourse, montre le Christ au chef d'une troupe armée, dont on voit, dans le fond, les derniers rangs franchir la porte du jardin.

Il semble que l'artiste ait voulu cacher le visage du traître en lui faisant tourner le dos au spectateur dans chaque scène à laquelle il assiste.

La première composition du rang inférieur représente *l'Ecce Homo.*

Sur une estrade élevée de six degrés, le Seigneur est debout, les poignets croisés; il a sur la tête la couronne d'épines; deux juifs le couvrent du manteau de pourpre, ouvert par devant, de façon à laisser voir le corps nu.

A la droite du Christ, Pilate le montre au peuple.

La physionomie du persécuteur n'est pas sans analogie avec celle du proconsul Dacien, du retable de Saint-Georges; il a, comme ce dernier, de longs cheveux ondulés et la barbe tressée.

Un autre juif se tient du côté opposé; les huit personnages, rangés par quatre à droite et à gauche, qui figurent le peuple, sont aussi remarquables par la diversité et le

mouvement de leurs attitudes que par la bizarrerie de leurs accoutrements et surtout de leurs coiffures.

Certains de ces personnages nous sont déjà connus : le gros homme, vu de dos, vêtu d'une ample robe à capuchon, qui occupe l'angle gauche du premier plan, n'est autre que celui placé dans la même position dans la scène représentant saint Georges couché dans un brasier (1). Le vieillard barbu du second plan à droite ressemble à celui qui lève la main gauche pour exciter les bourreaux dans la scène où le martyre, attaché à un arbre, est battu de verges (2).

A l'extrême droite, un personnage imberbe, couvert d'une large robe et d'une tunique ornée de glands, se détourne vers le spectateur; il lève le bras par un geste ironique et se plie en deux dans un éclat de rire qui ressemble plutôt à un affreux ricanement.

Deux enfants à tête bouclée, vus de dos, se tiennent au pied de l'escalier.

La composition suivante comporte onze personnages.

Assis sur un trône, au milieu du fond, *Pilate se lave les mains* dans un bassin où un serviteur verse de l'eau.

Le Christ, dans le costume décrit à la scène précédente, s'avance, venant de la gauche; le juif qui le conduit en le tenant par son manteau a les jambes enfermées dans un vêtement de même forme que notre pantalon moderne, très large au bassin, se rétrécissant vers le bas et serrant la cheville. Sa tunique a le col très étoffé, les manches larges avec un bouton au poignet; elle descend jusqu'aux genoux

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 431.
(2) *Ibid.*, p. 429.

et s'arrondit devant et derrière, ornée d'une étroite bordure de passementerie en forme de tresse. Le soldat, armé d'une hallebarde, qui s'incline ironiquement devant Georges, pendu par les pieds au-dessus d'un brasier (1), porte une tunique du même genre.

Le juif dont il s'agit a la tête enveloppée d'un linge recouvert d'un chapeau rond, mou, au bord relevé par derrière et abaissé sur le front.

Plus loin, un jeune homme imberbe parle à Pilate en soulevant son chapeau; derrière lui surgit une tête absolument caricaturale : menton énorme, nez démesurément long et large; entre les deux, il reste à peine place pour la bouche, cachée sous une moustache effroyable; les yeux sont petits, les cheveux pendent, longs et aplatis; le tout est couronné d'un turban à triple étage.

L'homme que l'on aperçoit au fond, à gauche, est coiffé d'un chapeau rond au bord très étroit devant et derrière et prolongé sur les côtés en oreillères, relevées sur le sommet de la tête et maintenues ensemble par un gros bouton.

Il a les cheveux arrondis sur les tempes; la touffe de barbiche qu'il porte sous le menton lui donne une certaine ressemblance avec nos types de vieux mariniers.

Trois des individus placés à droite ont le visage glabre; le plus éloigné de nous porte une coiffure dont le fond carré rappelle les schapskas des lanciers du commencement de notre siècle; un autre se pare d'un bonnet pointu; le serviteur qui verse de l'eau à Pilate a la tête entourée d'une torsade d'étoffe sous laquelle s'échappent quelques boucles

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 434.

de cheveux ; ses boucles d'oreilles et son vêtement décolleté en carré lui donnent l'apparence d'une femme.

L'homme du second plan a les cheveux longs et un large bonnet plat à la Rembrandt. Enfin celui que nous voyons de profil au premier plan tient droit devant lui un large sabre dont la pointe s'appuie sur le sol ; le pan de son vaste manteau est rejeté sur le bras gauche ; la manche est découpée au coude par de grands jours, à travers lesquels passent d'autres manches très étoffées, celles de son vêtement de dessous ; enfin sa coiffure, à la pointe de laquelle pend une pièce d'étoffe, ressemble fort à celle dont nous avons fait une mention spéciale dans le cinquième panneau du retable de Saint-Georges (1).

Il tient en laisse un grand lévrier, assis au centre de l'avant-plan.

Dans l'angle supérieur gauche du panneau central nous voyons le Christ amené devant Caïphe.

Ce dernier est assis à droite sur un fauteuil à haut dossier, rectangulaire, couronné d'un baldaquin. Il porte les deux mains à la poitrine, déchirant son vêtement ; il incline la tête sur l'épaule gauche, en s'écriant : « Il a blasphémé ! vous avez entendu le blasphème...! »

Cette tête est grosse et longue, le nez fort, la bouche grande, le menton glabre.

Le grand prêtre est vêtu d'une robe aux manches évasées vers le bas et d'une tunique à pans arrondis, bordée d'une frange et ornée d'un gros gland. La coiffure, dont les bords plats et relevés s'avancent en angle au-dessus du

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 450.

front, s'attache sur la nuque à une pèlerine couvrant les épaules et nouée sous le menton.

Devant lui est un guerrier dont la torse et les reins sont couverts d'une armure, au ceinturon de laquelle pend un large sabre.

Le pantalon (1) est étoffé à hauteur des cuisses et serre aux chevilles. Une pièce de linge nouée sur la nuque entoure le crâne chauve. Ce personnage nous tourne le dos; il a un genou en terre; la main gauche appuyée sur l'autre genou tient le chapeau, tandis que la droite montre le Christ qu'amènent des soldats.

Le Sauveur est entièrement recouvert de sa longue tunique; il a les poignets liés ensemble.

Un autre guerrier est dans l'angle gauche du premier plan; son pantalon est le même que celui du soldat qui fléchit le genou; les pans arrondis et frangés de sa tunique dépassent une armure de métal qui protège le buste et le bassin; la ceinture est en étoffe, nouée par devant et pend entre les jambes. Il porte des genouillères et des épaulières de métal; une autre pièce, attachée à ces dernières par une chainette, emboîte le coude et l'avant-bras; les manches d'étoffe bouffent sur le biceps. La main droite, enfouie dans un gantelet, tient une hallebarde au fer démesuré. Le casque, à fond pointu, est entouré d'une étoffe nouée derrière la tête; les oreillères ressemblent assez à de grandes feuilles de lierre; une plaque flexible

(1) Que l'on veuille bien ne pas considérer ce mot comme un anachronisme; si nous employons ici certains termes modernes, c'est à seule fin d'indiquer l'analogie entre le vêtement dont nous parlons et la pièce correspondante de notre habillement actuel.

formée de cinq pièces de métal descend entre les omoplates.

Deux hommes tiennent le Seigneur par les bras ; le premier est celui dont nous avons parlé en dernier lieu à la scène précédente ; l'autre est un soldat au type farouche et vulgaire, au mouvement violent. Les oreillères de son casque figurent des ailes.

Deux autres hommes sont au fond ; l'un est un vieillard au front ceint d'une étroite bande d'étoffe ; l'autre, un guerrier couvert d'une cuirasse courte et dont la tête s'emboite dans un casque rond très bas.

Trois soldats apparaissent à gauche sous une baie cintrée.

Enfin, deux personnages se tiennent à droite. L'un, vers lequel Caïphe se penche, est coiffé d'un bonnet pointu ; l'autre, au premier plan, est drapé dans une grande pièce d'étoffe ; ses cheveux sont enfermés dans une résille, surmontée d'un petit chapeau rond sans bords.

La composition placée à la partie inférieure du même côté représente le *Portement de la Croix*.

Sortant de la ville, dont on voit à gauche la porte flanquée de tourelles crénelées, le Christ s'avance en chancelant. Il a sur l'épaule la croix, dont Simon le Cyrénéen soulève l'extrémité ; un soldat est encore dans l'encadrement de la porte.

Deux guerriers couverts d'armures sont au premier plan ; l'un, à gauche, porte les clous et le marteau avec lequel il semble dans sa rage menacer le Rédempteur.

Celui de droite est vu de dos Une longue corde entourant la ceinture du Christ est enroulée plusieurs fois autour de son poignet. De la main droite, il lève violemment une autre corde renforcée d'un gros nœud.

Les manches de son vêtement de dessous, très bouffantes

sur les bras, sont découpées en crevés si grands qu'elles paraissent formées d'une réunion de lanières.

Un sabre recourbé pend à son côté; c'est sur le large fourreau de cette arme que l'on peut lire la signature de l'artiste :

IAN : BORMAN.

Plus loin, à droite, deux hommes nu-tête, à la figure placide, figurent le peuple; au fond se voient la Vierge et saint Jean.

Un tout petit — trop petit — enfant est vu de dos sur le devant de la composition.

Nous voici en présence de la scène capitale de l'œuvre et de ce drame lugubre de la Passion : *le Calvaire*.

Toutes les facultés de l'artiste, toute la science du compositeur et l'habileté de l'exécutant, tout le génie du physionomiste, tout le sentiment du penseur et du philosophe se sont concentrés dans cette composition.

Outre les trois suppliciés, seize personnages peuplent ce tableau.

Ce sont d'abord à gauche, la Vierge, la Madeleine, saint Jean et deux saintes femmes. A droite, un groupe de quatre soldats dans une conversation vive et animée. Celui qui est le plus rapproché de nous s'appuie d'une main sur une hallebarde, de l'autre, sur un bouclier en forme de poire, décoré d'une tête d'animal tenant un anneau dans la gueule.

Le second se retourne vers ses compagnons, faisant un geste explicatif de la main gauche; il élève l'index droit pour désigner le Sauveur; à côté de lui, un vieillard à longue barbe semble vouloir calmer son ardeur; mais l'orateur,

emporté par la fougue de son discours, ne l'écoute pas. Le quatrième, à moustaches énormes, regarde le Christ.

Au centre, au pied de la croix, nous voyons de dos un homme tenant une immense pique, au bout de laquelle est fixée l'éponge. Puis viennent deux cavaliers barbus dont le regard et le geste ironique insultent encore celui qu'ils ont martyrisé.

Derrière la croix s'éloignent deux autres cavaliers au grand nez, à la bouche édentée, au menton rasé et en galoche. L'un d'eux est affreusement bossu.

Enfin, deux petits personnages se tiennent sur les rochers qui garnissent le fond; un tout petit singe est accroupi à gauche.

Tel est le côté matériel de la composition ; mais comment en dépeindre le côté philosophique et sentimental! Comment faire comprendre l'attitude d'abattement profond, pleine d'élégance dans son laisser-aller, dans laquelle la Vierge s'affaisse et le mouvement de violent désespoir en même temps que d'ardente supplication avec lequel la Madeleine agenouillée, la tête renversée en arrière, élève les mains jointes vers les cieux!

Comment exprimer la majesté, l'absolue sérénité de la figure du Christ, le calme profond de ce supplicié dont les pieds et les mains sont transpercés de clous, alors que les larrons, simplement attachés par des cordes, se tordent sur leurs croix? Et ce regard empreint d'une miséricorde, d'une pitié indicibles, que le martyr laisse tomber sur la foule de ses bourreaux hurlante à ses pieds?

Toute cette scène est d'un sentiment poignant qu'aucune phrase ne saurait décrire.

Bien touchante encore est la figure de la Madeleine dans la scène suivante : *la Descente de Croix* Debout dans l'angle droit du tableau, la sainte, dans un mouvement plein de grâce, de naïveté et de naturel, s'essuie les yeux avec un linge et se détourne, ne pouvant supporter la vue du corps que deux hommes descendent de l'instrument du supplice ; l'un d'eux le porte par les genoux; l'autre, encore sur l'échelle, le tient sous l'épaule.

Au côté opposé de la scène, la Mère regarde son Fils, les mains jointes. Nous voyons derrière elle un homme, puis une femme; au fond, vers la droite, saint Jean ; dans l'angle le plus éloigné, un païen regarde les bras croisés ; une autre femme enfin est debout derrière la Madeleine.

La dernière composition du grand panneau représente le *Christ descendu de la Croix.*

La Vierge, assise dans une pose pleine d'abandon et de douleur muette, tient le corps du Sauveur couché sur ses genoux. Un personnage derrière elle soutient la tête ; un autre, en avant à gauche, porte dans une pièce d'étoffe la couronne d'épines.

Derrière ce dernier est la Madeleine, puis une autre femme.

Saint Jean est debout derrière la Vierge et à droite. Du même côté est une femme dont les cheveux en bandeaux sont recouverts d'une énorme coiffe retenue par une bride passant sous le menton et garnie d'un long voile qui lui enserre les coudes.

Deux hommes, à droite, causent ensemble Le premier nous tourne le dos ; il porte une longue robe et une sorte de cuirasse de peau ; il est armé d'un grand sabre, dans la

poignée duquel passe l'extrémité d'une pièce d'étoffe qui tombe de la pointe de sa coiffure, tandis qu'une seconde pièce d'étoffe semblable pend droite, plus bas que les reins.

Le dernier personnage, auquel parle celui-ci, a la physionomie douce et sympathique, encadrée de longs cheveux ondulés ; il porte des moustaches et la barbe, assez courte, ouverte au milieu du menton.

Un grand manteau l'enveloppe ; la forme de son chapeau est entourée d'une étoffe repliée ; le bord, très étroit par devant, forme sur chaque côté un angle long et aigu, destiné à couvrir l'oreille, mais en ce moment relevé sur le haut de la tête et recourbé en crochet vers l'extérieur.

Les figures les plus remarquables de ce tableau sont la Vierge et la femme à la grande coiffe ; cette dernière est très jolie ; le visage est très expressif, la pose gracieuse et remplie de sentiment.

Le grand panneau central est porté sur un soubassement divisé en sept niches. Dans celle du milieu est une statuette du Christ, debout, tenant le globe du monde dans la main gauche, bénissant de la droite ; les autres niches ont en largeur le double de celle du centre et sont en forme d'arcades bilobées ; elles encadrent, deux par deux, les statuettes des douze apôtres.

Le troisième et dernier panneau du triptyque est consacré aux événements qui suivirent la mort du Sauveur.

Le compartiment gauche du rang supérieur représente *le Christ au tombeau*.

Les deux mêmes personnages qui tantôt descendaient le corps de la croix — Nicodème et Joseph d'Arimathie — le déposent dans un sarcophage placé un peu de biais et

prenant la plus grande partie de la largeur du tableau.

Le corps de Nicodème est presque entièrement caché par celui du Christ et par le tombeau.

Plus haut, perdue dans l'angle, est une figure de femme.

Dans le fond, saint Jean soutient la Vierge, qui regarde son fils, les mains jointes et la tête inclinée, dans une expression des plus touchantes. Du côté opposé, une femme la soutient également et tourne la tête vers une compagne, à qui elle parle ; toutes deux ont de volumineuses coiffures faites de tissus repliés en tous sens.

A l'extrême droite, un personnage est debout derrière Joseph ; tous deux portent à peu près la même coiffure : un chapeau cônique à forme élevée, autour de laquelle s'enroule une bande d'étoffe dont les bouts, noués par derrière, pendent dans le dos. Celle qui entoure le chapeau de Joseph est si longue que les extrémités, ornées de glands, sont passées sur la hanche gauche dans sa ceinture ; celle-ci se compose d'une chaîne d'anneaux ronds et carrés alternés. De gros glands pendent à chaque anneau rond ainsi qu'aux angles du col carré qui couvre les épaules du personnage et au milieu du fond de sa coiffure.

Les jambes nues s'enfoncent dans de larges bottes à tiges molles.

Une figure, placée à l'avant-plan, à gauche, attire spécialement notre attention : c'est la Madeleine.

Agenouillée près du tombeau, nous ne la voyons qu'en profil très perdu, presque de dos.

Les grandes nattes de sa coiffure s'étalent en rond sur les tempes, passent sous le bord de son petit chaperon et

descendent dans le dos, réunies à leur extrémité par deux larges rubans relevés sur le poignet gauche.

Dans un mouvement plein de grâce et d'élégance, elle ouvre un vase de parfums déposé près d'elle sur le sol.

Nous expliquerons plus loin l'intérêt tout particulier qui s'attache à cette figure.

Sous la mise au tombeau se voit *la Résurrection*.

Le Christ, très calme, est debout devant le sépulcre ; sa main gauche, cachée sous la draperie qu'elle relève, tient une hampe au sommet de laquelle est une petite croix ornée. Le torse est en partie nu ; la main droite fait un geste de bénédiction.

Quatre soldats couverts d'armures l'entourent. Le premier, à gauche, est assis par terre; il porte le casque tout rond, en forme de pot de fer, que nous avons déjà vu dans la scène du Christ devant Caïphe. Une tête d'animal fait saillie sur le dos de sa cuirasse, tenant dans la gueule la chaîne qui doit porter le sabre. Sur la cuisse droite est posé le manche d'une formidable masse d'armes, auquel une boule armée de pointes est rattachée par une chaînette. Les bottes sont molles et évasées. Le personnage est sans mouvement et paraît dormir.

Celui qui lui fait face, dans l'angle opposé, se relève en s'appuyant sur les poignets et tourne la tête vers le Christ; en même temps, il saisit d'une main le haut d'une hallebarde posée entre ses jambes.

Derrière celui-ci, un vieux soldat barbu dort paisiblement, les coudes sur les genoux, le menton dans la paume de la main droite.

Le quatrième enfin, à gauche, se relève en s'aidant du manche de sa hallebarde ; dans un mouvement de frayeur

et de stupéfaction, il porte à la visière de son casque la main gauche, couverte d'un gantelet.

Tout au fond, du même côté, est un petit ange aux ailes éployées, les mains jointes. A droite, trois petites figures, portant des vases, débouchent entre les roches qui ferment le paysage : ce sont les femmes revenant d'avoir été embaumer le corps du Sauveur.

Le compartiment supérieur droit nous fait voir *le Christ apparaissant aux apôtres et à ses disciples.*

Au centre, au fond de la scène, Jésus est debout. Sa main gauche, à hauteur des hanches, relève sa tunique ; la droite est élevée, le pouce, l'index et le médius ouverts, les autres doigts repliés vers la paume.

Onze personnages, dont quatre agenouillés, sont rangés en cercle autour de lui, dans différentes attitudes de joie et de surprise.

Au premier plan, deux autres figures à genoux sont vues de dos : à gauche, une femme couverte d'une très ample draperie, la tête perdue dans un long voile formant capuchon ; à droite, un vieillard au sommet du crâne rasé comme un carme, tenant un gros chapelet passé dans la main gauche.

Au dessous de cette dernière scène, *Jésus apparaît à la Madeleine* sous la figure d'un jardinier. La sainte est agenouillée à droite, avec un geste d'étonnement heureux. En face d'elle le Seigneur, drapé dans un vaste manteau qui laisse nue l'épaule droite, porte la main de ce côté à la poitrine. Son attitude est aisée, souple et expressive. Les pieds et les mains conservent la trace des clous qui les ont percés.

Tout au fond, sur des rochers, le Seigneur apparaît à Pierre, en prières.

Entre ce petit groupe et celui du premier plan, nous voyons trois personnages en conversation, debout sur une terrasse élevée de quatre marches. C'est Jésus, couvert d'un manteau et coiffé d'un chapeau à larges bords, avec les disciples d'Emmaüs. Ils sont à l'entrée de cette ville et les deux disciples insistent pour y offrir l'hospitalité au Sauveur, qu'ils n'ont pas encore reconnu.

Le côté droit de la scène représente une sorte de château-fort flanqué de tourelles et figurant la ville. Par une baie en plein cintre, ouverte en face du public, on aperçoit une table servie autour de laquelle sont assis le Christ et les deux disciples, au moment où le Sauveur rompt le pain.

L'exécution du retable de Güstrow est digne de celle du *Martyre de saint Georges* et l'on y remarque en plus, surtout dans les figures de femmes, une profondeur de sentiment que n'atteint pas la sculpture conservée au Musée de Bruxelles; cependant, nous lui préférons ce dernier au point de vue de la composition, du mouvement, de l'expression dramatique.

L'on sent, dans cette dernière œuvre, l'artiste dans la plénitude de son talent pittoresque, livré à toute l'exubérance de son génie fantaisiste, se laissant librement emporter par les mille caprices de son imagination fantasque. L'âge devait avoir calmé la fougueuse nature de Borremans lorsqu'il exécuta le retable de la Passion, postérieur de plusieurs années à celui de Saint-Georges.

L'œuvre dont nous venons de parler fut placée dans l'église de Güstrow en 1522 (1).

(1) Dr Friedrich Schlie, *Das Altarwerk der beiden Brüsseler Meister* Jan Borman *und* Bernaert Van Orley, *in der Pfarrkirche zu Güstrow*. Güstrow, 1883.

Cette différence est sensible même dans les ornements architectoniques qui surmontent chacune des compositions ; bien que d'une exécution extrêmement habile et d'un goût parfait, la décoration architecturale du retable allemand n'offre pas la prodigieuse fertilité d'invention, la variété et la délicatesse de la merveilleuse dentelle de bois qui complète le retable bruxellois, et celui-ci reste, à notre avis, le chef-d'œuvre du plus grand maître de son époque.

Si nous avons introduit la description détaillée de cette sculpture dans ce recueil, ce n'est pas seulement à cause de l'intérêt qu'elle présente au point de vue de l'œuvre du maître brabançon ou de la comparaison avec celle que notre Musée d'antiquités a le bonheur de posséder ; c'est encore parce qu'en l'examinant attentivement, nous y avons remarqué certaines analogies qui, peut-être, pourraient nous mettre sur la trace de l'auteur d'un autre retable conservé en Belgique : celui de Blaugies.

Nous voulons parler surtout de la figure de la Madeleine agenouillée devant le tombeau du Christ ; même mouvement, même pose, même vêtement, même coiffure ; mais combien celle de Borremans est plus légère, plus élégante ! Comme la proportion en est plus heureuse, moins massive, combien le pli de la draperie est plus savant en même temps que plus rationnel !

Il en est de même, d'ailleurs, de toutes les autres figures, un peu lourdes dans la sculpture de Blaugies et infiniment moins pittoresques comme attitudes et comme accoutrements que dans l'œuvre de notre sculpteur.

Cependant il ne nous paraît pas douteux que l'auteur du retable de Blaugies a dû voir celui de Güstrow et s'en

inspirer et nous croyons que cette sculpture pourrait bien avoir été exécutée par un élève de Jean Borremans.

Quoiqu'il en soit, cette comparaison nous donne une indication au sujet de la date du retable de Blaugies : celui de Güstrow ayant très probablement été exécuté dans le premier quart du XVIe siècle, nous ne pensons pas que l'on puisse faire dater l'autre du commencement de ce siècle et même du XVe, comme certains auteurs l'ont supposé.

RETABLE DE BLAUGIES.

XVIe SIÈCLE.

Le retable, en bois, de l'église de Blaugies ne se compose que d'une seule scène : *le Christ au tombeau.*

L'arête intérieure des côtés verticaux du cadre forme une moulure sobre qui se continue à la partie supérieure ; celle-ci se compose, au centre, d'une arcade à plein cintre reliée, à droite et à gauche, par une petite partie horizontale à un quart de rond, convexe à l'intérieur et partant des deux angles supérieurs de l'encadrement.

La largeur du retable est de 1^m56 ; sa hauteur au centre de 1^m67.

Au milieu de la scène, dont il occupe presque toute la largeur, se trouve le tombeau, dans lequel Nicodème et Joseph d'Arimathie déposent le corps du Christ. Celui-ci a la tête renversée sur l'épaule droite et laisse pendre le bras droit ; derrière le sarcophage, la Vierge soulève le bras gauche du corps. Saint Jean la soutient ; à ses côtés et à droite du spectateur, une sainte femme tient le bord du

linceul; une autre, à gauche, élève ses mains jointes, dans un geste de commisération.

Au premier plan, la Madeleine est agenouillée; elle lève la tête vers le visage du Sauveur; sa coiffure est formée de deux longues nattes dont l'extrémité est attachée par des cordons passant au-dessus du poignet gauche. Le bras de ce côté est seul visible; la main soulève le couvercle d'un vase de parfum. C'est la figure que nous avons signalée à propos du retable de Güstrow.

A l'avant-plan se voient les instruments du supplice : clous, couronne d'épines, marteaux, tenailles, etc.

Nicodème, qui soutient, à gauche, la tête du Christ, est un vieillard au crâne dénudé, à la longue barbe légèrement ondulée. Il porte une robe monacale, dont le capuchon recouvre à peine la partie supérieure de la tête. Une escarcelle de forme triangulaire pend à sa ceinture.

Joseph d'Arimathie, placé à droite, a les jambes couvertes d'une sorte de caleçon très collant, les pieds chaussés de souliers à bouts arrondis. Son vêtement de dessous a des manches longues et étroites, relevées aux poignets. La tunique qui le recouvre est à deux pans arrondis devant et derrière et réunis sur la hanche par une boucle à laquelle se rattache une longue floche. Une ceinture d'étoffe, nouée sur les reins, lui ceint la taille. Les manches sont larges et découpées de telle façon que la partie externe recouvre à peine le biceps, tandis que la partie interne pend jusqu'au coude. La tête est couverte d'un capuchon à pèlerine boutonné sous le menton et d'un chapeau de forme haute, à fond plat, aux bords mous, relevés et découpés par devant, retombant sur les côtés; une pièce d'étoffe entoure le front

et descend sur le dos. La moustache, ondulée, est aussi longue que la barbe, sur laquelle elle retombe.

La Vierge porte le costume qu'on lui voit habituellement : grande robe formant capuchon et recouvrant presque entièrement la tête ; la Madeleine a un corsage aux manches serrantes, recouvert d'une ample draperie.

La femme qui tient le bord du linceul porte une grosse coiffe ronde, au bord relevé au-dessus du front, maintenue par une bride passant sous le menton. Les manches de son vêtement sont légèrement bouffantes aux épaules. L'autre femme a les cheveux enfermés dans une façon de bonnet très simple, avec deux plaques rondes aux tempes.

Saint Jean est nu-tête et vêtu d'un manteau sans manches, attaché par un seul bouton.

Dans les angles de la composition se voient les deux larrons attachés à leurs croix.

Celui de gauche a les reins entourés d'une étroite bande d'étoffe et le torse couvert d'une sorte de petite veste ou plutôt de gilet sans boutons, à manches très courtes ; l'autre est vêtu d'une chemise passant entre les jambes, qui restent nues.

Le fond est formé d'une chaine de rochers escarpés, dans lesquels sont creusées des cavernes où l'on distingue quelques petites figures.

Enfin, au centre, l'arc à plein cintre de la partie supérieure est orné du buste du Père Eternel, appuyant la main gauche sur le globe du monde, levant deux doigts de la droite pour bénir ; dans les nuées qui l'entourent se voient, à sa droite, le soleil ; à sa gauche, le croissant de la lune.

Cette œuvre est d'une ligne savante, d'une composition

pittoresque et d'un excellent travail ; elle est restée fort heureusement très complète et à peu près intacte.

La finesse de la sculpture était, il y a quelques années, émoussée par d'épaisses couches de couleur.

En 1876, la restauration du retable fut confiée à M. Primen, qui s'acquitta de ce travail délicat d'une façon digne d'éloges et rendit à cette belle œuvre son aspect ancien.

Placé sur un des autels latéraux de l'église de Blaugies, ce retable s'y trouve malheureusement encadré entre des colonnes peintes en imitation de marbre et d'un style pseudo-classique des plus médiocres.

Certains archéologues font remonter l'exécution de cette œuvre jusqu'au XVe siècle ; nous avons dit précédemment les indices qui nous portent à croire qu'elle date du second quart du XVIe.

Les recherches que M. le curé de Blaugies a bien voulu faire dans les anciens comptes de la fabrique n'ont donné aucun résultat relativement à l'auteur ou à la date exacte de cette belle sculpture.

RETABLE DE PONTHOZ

(dans la chapelle du château).

XVIe SIÈCLE.

La chapelle du château des comtes van der Straeten-Ponthoz est ornée d'un curieux retable en bois sculpté, peint et doré.

Il est réparti dans le sens de la longueur en trois panneaux rectangulaires ; celui du milieu est beaucoup plus

élevé que les autres et divisé sur sa hauteur en deux étages.

Les huit compositions qui les décorent sont tirées de la vie du Christ.

L'étage inférieur des panneaux latéraux est à deux compartiments.

A gauche se voient : *l'Annonciation* et *l'Étable de Bethléem;* dans cette dernière, la Vierge et saint Joseph sont en prières; la figurine de l'Enfant qui devait se trouver près d'eux a disparu ; dans le fond s'aperçoivent les têtes de l'âne et du bœuf.

Dans le bas du panneau droit : *la Circoncision*, scène à six personnages, puis *l'Adoration des Mages*. La Vierge, assise à gauche, tient sur les genoux l'Enfant Jésus, qui prend des présents des mains d'un roi agenouillé devant lui; deux autres Mages et saint Joseph sont debout dans le fond.

La Passion fait le sujet des trois grandes compositions principales : à gauche est *le Portement de la Croix*. Le Christ est aidé par le Cyrénéen ; à genoux devant lui, sainte Véronique tient le linge dont elle lui a essuyé le visage. Derrière lui, un guerrier couvert d'une armure le frappe ; un autre, dans l'angle opposé, tient enroulée autour de son poignet l'extrémité de la grosse corde qui noue la ceinture du Sauveur. Plus loin, quatre figures : une femme, deux hommes, un guerrier.

Dans le fond, sous une baie rectangulaire décorée d'ornements ajourés, on voit *le Christ montré au peuple*.

Le panneau droit représente *la Résurrection*.

Le Sauveur est debout au centre ; son corps est nu, sous un ample manteau dont il porte les pans relevés sur le bras

gauche; un soldat coiffé d'un gros turban est couché près de lui, appuyant les mains sur une massue; le bas de la figure disparaît dans une mentonnière.

Dans les deux angles de l'avant-plan, deux guerriers cuirassés sont accroupis, les bras levés, endormis dans des attitudes grotesques.

La même baie que dans la scène précédente perce le fond; l'on y aperçoit *le Jardinier et la Madeleine.*

Le Calvaire occupe le compartiment central; le Christ est cloué sur sa croix; les deux larrons, les yeux bandés, sont attachés aux leurs avec des cordes.

Deux cavaliers se tiennent au pied. Dans le fond se trouvent deux personnages de dimensions énormes; l'un d'eux est renversé par le second, qui le tient d'une main par les cheveux et lève le poing pour le frapper; — peut-être une allégorie figurant le triomphe du Ciel sur l'Enfer.

Plus bas, comme dans toutes les compositions représentant la Passion, l'artiste a placé la Vierge tombant en défaillance; saint Jean la soutient sous les bras; six femmes et un homme l'entourent; au premier plan, à droite, est un soldat vu de dos, d'un accoutrement des plus fantaisistes. Les bords d'une cotte de mailles dépassent sa cuirasse; une longue bande d'étoffe descend de la ceinture jusqu'à terre; les tiges de ses chaussures, larges et évasées à l'excès, traînent sur le sol. Une chaîne lui traverse le torse en bandouillère, se croise à un gros anneau à hauteur de la ceinture et soutient le large fourreau d'un sabre recourbé, à poignée démesurée. Un large chapeau à bord rond, à fond découpé en crevés, lui couvre la tête.

Sous cette composition, le sculpteur a placé, au centre

d'un compartiment oblong, la Vierge assise portant le corps de son Fils couché en travers sur ses genoux. Quatre saintes femmes apportent des parfums pour l'embaumer ; saint Jean se tient à gauche ; deux hommes, sans doute Nicodème et Joseph d'Arimathie, au fond.

Huit petits groupes accessoires décorent les montants des trois grandes divisions : la Fuite en Égypte, le Christ au Jardin des Oliviers, le Christ insulté par les soldats, la Flagellation, le Christ couronné d'épines, la Descente de Croix, le Christ au Tombeau et une autre dont le sujet n'est pas clairement indiqué : le Christ debout parlant à une femme assise devant une espèce d'alcôve à rideaux.

Seule, la scène du Calvaire est couronnée d'un dais ; les cadres des autres panneaux sont simplement ornés, sous la traverse supérieure, d'une guirlande de branches et de feuilles.

Le dais du panneau central est d'une belle invention et délicatement exécuté ; mais il n'atteint pas à la surprenante fertilité d'imagination, de l'admirable délicatesse d'exécution qui ont produit, par exemple, les dais aux innombrables détails des retables de la Passion, à Gheel, ou de Saint-Georges, à Bruxelles.

Plusieurs des personnages sont trapus et trop courts ; les bras, par contre, sont parfois trop longs.

Les soldats affectent des poses bizarres, des gestes violents ; d'autres figures, en revanche, — des femmes surtout, — ont des attitudes et des physionomies remplies d'expression et de sentiment. Certains groupes, notamment dans la scène centrale, sont d'une poésie ravissante.

Citons spécialement la Sainte-Véronique du premier pan-

neau, les deux femmes de l'avant-plan du compartiment central et, au-dessous, la Vierge assise.

Les draperies ont généralement un beau pli, très naturel ; les accoutrements et les coiffures des femmes, les armures des soldats, sont de la plus haute fantaisie.

Quelques costumes de femmes, à manches à bouillonnés et à crevés, indiquent la Renaissance ; cependant, des ornements d'architecture sont absolument gothiques.

RETABLE DE SAINT-PIERRE PRÈS LIBRAMONT

(au Musée royal d'Antiquités, à Bruxelles).

XVIe SIÈCLE.

L'église du petit village de Saint-Pierre possédait naguère un retable en chêne sculpté du XVIe siècle.

Placée dans l'une des nefs de l'église, cette sculpture, aux personnages de laquelle manquaient ici un nez, là une main, fut jugée indigne de faire plus longtemps pendant à un de ces horribles petits autels en simili-marbre, dont le mauvais goût de certaines administrations fabriciennes a doté beaucoup de nos églises de village et qui *ornait* la nef opposée.

Grâce à de généreux donateurs, les paroissiens eurent la satisfaction de voir un second autel, semblable à ce dernier, venir prendre la place de l'œuvre d'art ; celle-ci fut démontée et reléguée dans un réduit obscur sous le clocher.

C'est là que, grâce à la complaisance du curé desservant alors l'église de Saint-Pierre, nous pûmes la voir pour la première fois en 1881.

Elle était en morceaux, et d'épaisses couches de couleur blanche cachaient la finesse de la sculpture

Peu de temps après, le retable, acquis par le Gouvernement Belge, était confié aux soins de l'habile restaurateur Gosselin; il figure actuellement avec honneur au Musée royal d'Antiquités.

Les compositions sont encadrées dans un ordre d'architecture composé de quatre pilastres peu saillants, sans bases, aux fûts décorés de branchages, surmontés d'un entablement et renfermant trois baies à plein cintre.

Les deux pilastres intermédiaires se prolongent de deux caryatides à chapiteaux ioniques, supportant un entablement plus important dont la corniche est ornée de modillons, et exhaussant ainsi le compartiment central.

L'entablement inférieur s'interrompt à l'endroit de ce dernier compartiment; il fait retour de chaque côté et s'amortit contre les piédroits de l'arcade principale.

Un ornement découpé se profile à l'extérieur, accolé à chacune des caryatides. Celles-ci supportent une statue de saint placée sur un socle.

Le compartiment du milieu est surmonté d'un autre ordre, plus petit, composé d'un soubassement portant deux pilastres avec entablement et fronton. La baie, rectangulaire, renferme un motif ornemental ajouré.

Les écoinçons sont remplis par des têtes de chérubins ailées; une tête semblable, plus grande, décore le centre de la frise de chaque entablement, accostée, à droite et à gauche, d'un bouquet de fruits.

Enfin, l'ensemble de la sculpture repose sur une corniche moulurée, sous laquelle une console se profile extérieurement à chaque extrémité.

Passons à la description des groupes.

La première scène, à gauche, nous montre *le Christ au Jardin des oliviers*.

Dans les nuées apparaît un ange, portant une croix sur l'épaule gauche, un calice dans la main droite. Le Rédempteur est à genoux, les mains tendues dans un geste exprimant bien la prière : « Mon Père, détournez ce calice de mes lèvres ! »

Au premier plan, trois apôtres sont endormis ; l'un d'eux, à demi-couché dans l'angle droit, tient la poignée d'un grand sabre.

Dans le fond, à gauche, un petit bas-relief montre Judas franchissant la porte du jardin, entouré de soldats qu'il guide et auxquels son geste désigne le Sauveur.

La composition principale est le *Calvaire*. Au centre, le Christ meurt sur la croix ; au-dessus de lui, le Père laisse tomber sur le Crucifié un regard rempli d'une compassion infinie.

Dans le bas du tableau, au premier plan, la Vierge est assise, les mains jointes ; à gauche, derrière elle, se tient la Madeleine ; à droite, saint Jean levant la tête vers le Christ, les bras ouverts dans un mouvement ample et énergique.

Deux anges voltigent à gauche de la croix, un autre à droite ; un quatrième, portant, de même que les précédents, un calice, est debout au pied de la croix, à laquelle il s'appuie de la main droite. Le bon larron est à la droite du Christ ; le mauvais, à sa gauche. Au-dessus du premier se voit un ange conduisant une âme au ciel ; au-dessus de l'autre est un démon emportant sur le dos un corps renversé qu'il tient par les jambes.

Ce panneau est des plus remarquables ; la composition sort

radicalement des données généralement suivies dans les scènes analogues

Nous avons remarqué précédemment dans divers retables gothiques représentant la Passion, une identité presque complète dans la disposition des personnages : la Vierge s'affaisse à gauche, saint Jean est derrière elle, la Madeleine devant, un soldat dans l'angle droit, etc.

Ici rien ne rappelle cette distribution presque invariable ; l'artiste s'est donné libre carrière dans le groupement de ses figures et il en a obtenu un effet très original et des plus heureux.

La Résurrection fait le sujet du troisième panneau.

Au centre est le sépulcre, dont la pierre est dérangée ; le Christ s'élève dans un nimbe. A droite et à gauche du tombeau, deux soldats font un mouvement de terreur.

Trois autres guerriers sont au premier plan ; l'un est assis dans l'angle gauche, encore endormi ; un autre, dans l'angle opposé, est renversé en arrière ; il s'appuie sur la paume de la main gauche ; de la droite, il élève un sabre ; entre ces deux figures, un troisième soldat, nu-tête, tombe en avant, foudroyé.

L'exécution de cette sculpture est fine et soignée ; les têtes, celles des femmes surtout, sont délicatement caressées ; si l'on peut reprocher aux physionomies de n'être pas des plus expressives, on ne peut en dire autant du geste, grand, significatif et vrai, sans aucune exagération dramatique.

Les draperies sont amples et d'un beau pli, moins énergiques cependant que chez les gothiques du siècle précédent

Cette œuvre, très abîmée, nous l'avons dit, a été restaurée par feu Gosselin avec un tact et un soin dignes des plus

grands éloges, et qui font doublement regretter la perte de ce praticien habile et consciencieux.

Quoique l'artiste ait enlevé minutieusement l'une après l'autre les nombreuses couches de couleur et de dorure qui empâtaient la sculpture, il n'a découvert aucune inscription qui puisse nous faire connaître le nom de son auteur non plus que la date exacte de son exécution.

RETABLE DE NAMUR

(à l'Ermitage des Grands-Malades).

XVIe SIÈCLE.

Deux motifs d'architecture superposés forment ce retable; l'étage inférieur est porté par un soubassement uni, avec base et corniche moulurées.

Cet étage comprend trois baies rectangulaires, encadrées et séparées entre elles par des caryatides montées sur piédestaux et soutenant l'entablement.

L'étage supérieur n'a qu'une seule baie, en arcade à plein cintre, avec deux caryatides supportant une corniche architravée et un fronton triangulaire.

Chacune des baies de l'ordre inférieur renferme un bas-relief; le premier, à gauche, représente *le Portement de la Croix*, scène animée de nombreux personnages; les remparts crénelés d'une ville s'aperçoivent au fond.

Dans le panneau central se voit *le Christ en croix* entre les deux larrons; au pied de la croix se tiennent la Vierge, saint Jean, la Madeleine, des femmes.

La troisième composition nous montre *le Christ descendu de la croix*.

Au centre, au premier plan, le Sauveur est étendu sur la terre; un personnage le soulève en le tenant sous les aisselles; la Vierge s'approche pour l'embrasser; quatre autres personnages sont groupés autour d'elle. Les deux larrons sont encore attachés à l'instrument de leur supplice; une ville se dessine dans le lointain

Dans l'unique baie à plein cintre formant l'étage supérieur, le sculpteur a placé *l'Ascension.*

Le Rédempteur monte au ciel entouré de nuées, tandis que les païens sont renversés sur le sol.

Le tympan du fronton est décoré d'une figure du Père Éternel.

A droite et à gauche de cet ordre se profile un ornement en forme de console renversée, occupant toute la hauteur des caryatides; les piédestaux de celles-ci sont décorés de rainures verticales.

Les quatre caryatides de l'ordre inférieur représentent les Évangélistes; chacun d'eux tient un livre ouvert. Celles de l'étage supérieur sont deux figures d'anges.

Toute cette sculpture était dorée et polychromée.

La partie ornementale est exécutée avec plus de délicatesse que les figures.

Le grand entablement est divisé en trois parties par les saillies que supportent les caryatides.

Chaque frise est ornée, au centre, d'une tête de chérubin ailée, entourée de guirlandes de fleurs et de fruits. Des grappes du même genre décorent les piédestaux de l'ordre inférieur.

Cette gracieuse ornementation est traitée avec beaucoup d'habileté et de bon goût.

Nous rencontrerons plus tard, à Gedinne, un retable en chêne sculpté qui n'est pas sans présenter certaines analogies avec celui de Namur, tant sous le rapport des sujets qu'au point de vue de la distribution et de l'exécution; ces deux œuvres paraissent, d'ailleurs, être contemporaines.

Le retable de Gedinne est attribué à Jean Muzelle, qui pourrait bien être aussi l'auteur de celui de l'Ermitage des Grands-Malades.

RETABLES DE MONS

(à l'église de Sainte-Waudru).

Chapelle de Notre-Dame et de Saint-Joseph.

XVIe SIÈCLE.

L'église de Sainte-Waudru, à Mons, est ornée de deux beaux retables, l'un en pierre sculptée, l'autre en albâtre et marbre.

Le premier décore l'autel de la chapelle de Notre-Dame et de Saint-Joseph, à droite du chœur.

Bien qu'il ait été exécuté au cours du XVIe siècle (1), il ne présente encore aucune tendance Renaissance; le style de l'architecture, la richesse d'invention, la délicatesse d'exécution des ornements prodigieusement fouillés, en font une œuvre du plus pur gothique tertiaire.

Large d'environ trois mètres, il s'élève jusqu'au plafond de la chapelle ; il se compose de deux étages de niches.

---

(1) Le retable que nous décrivons n'existait pas en 1503; en effet, on lit dans une résolution de cette date du chapitre de Sainte-Waudru que l'on se propose de faire à la première chapelle (ou il se trouve) « *la chappelle de la Conception* ».

L'étage inférieur est réparti en trois compartiments ; celui du milieu, plus large et plus élevé que les autres, est couronné par un arc en double accolade rappelant la silhouette du retable d'Estinnes-au-Mont (1). Contre les parois, à la partie supérieure, voltigent de petits anges aux longues robes flottantes qui donnent à supposer que le groupe placé dans cette niche représentait *l'Assomption*. Toutes les autres figures ayant disparu, l'on a, pour combler le vide, placé dans la niche une grande statue de la Vierge tenant l'Enfant Jésus ; cette belle figure, datant du XVIe siècle, est en pierre argentée ; elle se trouvait jadis dans une niche, devant laquelle était une lanterne, à l'extérieur de la chapelle du chevet de l'église. Douze autres niches contenaient les statues des Apôtres, qui ont disparu.

La statue en question est désignée sous le nom de Notre-Dame de Grâce ; lors de la réouverture de l'église, après les troubles révolutionnaires, elle fut posée à l'intérieur de l'édifice sur un autel du transept ; cet autel ayant été supprimé en 1857, à la demande de M. l'archiviste L. Devillers, la statue de la Vierge, réargentée, fut placée dans la chapelle dite aujourd'hui *de Saint-Joseph*, parce qu'une statue de ce saint qui l'orne depuis le siècle dernier est l'objet d'une grande vénération.

Antérieurement à l'année 1857, la niche principale du retable en question contenait une statue de la Vierge portant l'Enfant Jésus, que l'on invoquait sous le nom de Notre-

(1) A propos de ce retable, disons que M. l'abbé Lairein, ancien curé d'Estinnes-au-Mont, a pu réunir les statuettes qui se trouvaient dans les niches ; elles ont trait à la légende du sacrilège commis par un juif, que nous avons résumée.

Dame de l'Assomption; cette appellation vient corroborer l'hypothèse que nous avons émise plus haut relativement au groupe qui devait en premier lieu occuper cette niche.

Cette dernière statue, de peu de valeur, a été conservée; elle est en pierre et dorée; quant au groupe primitif, il est probable qu'il a disparu à l'époque de la domination française.

Les deux compartiments latéraux, dont la corniche figure une accolade surhaussée, portent à mi-hauteur une tablette qui les partage en deux étages, dont le supérieur est lui-même divisé en deux parties par un faisceau de nervures verticales.

Toutes ces niches sont vides; les dessous des arcs et les supports des tablettes sont ornés de riches ornements ajourés formant dais, d'un travail d'une rare habileté.

L'étage supérieur est également divisé en trois compartiments, dont l'un, au centre, a de plus grandes proportions que les deux latéraux.

On y voit Dieu le Père et le Christ couronnant la Vierge agenouillée entre eux. Le Père Éternel porte la couronne de l'empire du monde; le Fils, la couronne d'épines. Le Saint-Esprit est au-dessus, sous la forme d'une colombe.

Ce groupe repose sur un socle rectangulaire dont les faces sont décorées d'ogives géminées. L'entablement dessine trois saillies octogonales dont chacune est sous l'un des personnages.

La corniche moulurée est séparée du fût du socle par un épais coussinet décoré de rinceaux de feuillages.

Deux socles du même genre, mais plus petits et plus simples, sont placés dans les niches latérales; sur celui de gauche est une grande statue de sainte Anne, tenant un

livre ouvert de la main gauche et appuyant la droite sur l'épaule d'une petite Vierge portant l'Enfant Jésus.

A droite est une statue de saint Jean-Baptiste; il tient également dans la main gauche un livre ouvert, sur lequel un petit agneau est couché.

Chacune de ces trois niches est couronnée d'un dais surmonté d'un clocheton formé d'un triple étage de motifs d'architecture, sculptés à jour et d'une exécution merveilleusement habile.

Aux faisceaux de colonnettes élancées formant les montants extérieurs et intermédiaires sont accolés des socles, qui ont dû recevoir des statuettes, dont aucune ne subsiste.

On ignore le nom de l'auteur de cette élégante sculpture; elle pourrait bien être de la même main que celle qui orne la chapelle de Notre-Dame de Cambron, à Estinnes-au-Mont.

Ce retable est abrité par une gracieuse charpente, de laquelle descendaient jadis deux grands rideaux, qui permettaient de ne découvrir la sculpture qu'aux jours des grandes fêtes.

La chapelle où il se trouve est désignée dans les anciens documents (1) sous le nom de « *chapelle des Féeries de Notre-Dame* », ce qui indique que l'on y célébrait autrefois les fêtes de la Vierge.

La table de l'autel est en pierre bleue; le retable est porté par un gradin en pierre blanche orné de rinceaux, qui est de l'époque du monument et qu'on a le tort de cacher sous un ornement insignifiant.

(1) Nous devons la plupart des renseignements relatifs aux retables des églises de Mons à l'obligeance de M. L. Devillers, conservateur des Archives de l'État, à Mons.

Chapelle de Sainte-Marie-Madeleine.

XVIe SIÈCLE.

Quoiqu'il ne soit postérieur au précédent que d'un demi-siècle à peine, le retable de sainte Marie-Madeleine n'a plus un trait qui rappelle le gothique ; c'est, au contraire, l'une des œuvres les plus pures que nous ait laissées la Renaissance.

Il se compose d'un triple étage d'ordres d'architecture, reposant sur un soubassement. Ce dernier est divisé par un piédestal en deux parties, décorées chacune d'un petit bas-relief récemment ajouté, dont nous n'avons pas à nous occuper.

L'ordre inférieur présente au centre un grand bas-relief rectangulaire : le Christ dans la maison du Pharisien. Le Seigneur est assis à l'extrémité d'une table servie, entouré de neuf convives ; derrière lui, la Madeleine lui verse des parfums dans les cheveux ; deux femmes et un serviteur se montrent dans le fond.

De chaque côté de ce bas-relief sont deux colonnes corinthiennes, de proportions heureuses ; des figurines, de riches arabesques et des feuillages décorent le tiers inférieur des fûts, aux deux tiers supérieurs cannelés et d'un galbe élégant ; entre chaque couple de colonnes est réservée une niche à plein cintre abritant les statues, debout, des Évangélistes saint Marc et saint Mathieu.

Un bas-relief plus petit, carré, forme le motif principal du second ordre. Il se compose de quatre personnages, dont trois femmes, et représente le Christ apparaissant à la Madeleine, après sa résurrection, sous le costume d'un jardinier.

Ce tableau est accosté de deux consoles très allongées, décorées de trois rainures.

L'entablement de l'ordre principal est porté en saillie par chaque couple de colonnes.

Deux couples de colonnettes en marbre rouge reposent sur ces saillies; elles sont d'ordre dorique; la diminution partant directement de la base fait paraître le diamètre supérieur trop réduit et leur donne un aspect bien moins gracieux que celui des colonnes du grand ordre. Entre ces colonnettes sont les statues assises des Évangélistes saint Jean et saint Luc.

Chacun des quatre Évangélistes écrit dans un grand livre et est accompagné de son attribut : le lion, l'ange, l'aigle ou le taureau.

La statue de saint Jean est la plus remarquable.

Couronnant le centre de l'œuvre, une statue, grandeur nature, de sainte Marie-Madeleine, tenant dans la main droite un vase de parfums, est placée sur une saillie de l'entablement du second ordre.

La niche qui l'enferme est encadrée de deux colonnes sur piédestaux. Le fût, trop élancé, est cannelé; la partie inférieure s'arrondit en rejoignant la base et est ornée de figurines et de feuillage.

L'entablement forme un dôme à calotte sphérique, surmonté d'un vase. Deux grandes volutes en relief très plat accostent la niche.

Les bas-reliefs, les statues, les colonnes, les frises, le socle et le dé du piédestal du soubassement, sont en albâtre; l'intérieur des niches, les encadrements, les architraves et les corniches sont en marbre noir.

Cette élégante sculpture est l'œuvre de Jacques Du Brœucq (1) et fut exécutée en 1549 (2). Toutefois, il y a lieu de se demander si la grande statue de la Madeleine, qui semble un peu lourde, est aussi de cet artiste.

Il est certain que Du Brœucq avait habituellement plusieurs collaborateurs.

(A continuer.)

Henry Rousseau.

---

(1) Une résolution du chapitre de Sainte-Waudru, datée du 1er mars 1549, porte : « *Conclut et ordonnet à Anthoine Yeuwain de payer à maistre Jacques Du Brœucq, de ce que lui estoit deu pour le paye de la marchandize de la table de la Magdelaine.* »

(2) L. Devillers, *Mémoire historique et descriptif sur l'église de Sainte-Waudru, à Mons*, p. 73.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 7, 14, 21 et 28 mars; des 4, 11, 18 et 24 avril 1891.

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a approuvé :

Église de Notre-Dame, à Laeken. Verrières.

1° Le dessin de verrières à placer dans les petites fenêtres du transept de l'église de Notre-Dame, à Laeken (Brabant); auteur, M. De Keghel;

Église de Strombeek-Bever. Verrière.

2° Le projet d'une verrière à exécuter par M. Ladon pour la fenêtre du jubé de l'église de Strombeek-Bever (Brabant), sous réserve de remplacer le fond rouge intense des compositions inférieures par un fond bleu semblable à celui des parties supérieures de la verrière, et ce en vue d'harmoniser davantage la tonalité générale;

Église de Sainte-Catherine, à Hoogstraeten. Vitraux.

3° Le devis estimatif dressé par M. Capronnier pour la réparation des vitraux du chœur et du transept de l'église de Sainte-Catherine, à Hoogstraeten (Anvers);

4° Le devis estimatif des réparations à effectuer à quatre tableaux de l'église de Saint-Martin, à Overyssche (Brabant); Église de Saint-Martin, à Overyssche. Tableaux.

5° Le modèle demi-grandeur d'exécution des lions destinés aux rampes du perron de l'hôtel de ville de Termonde (Flandre orientale); Hôtel de ville de Termonde. Sculptures.

6° Le programme des ouvrages de sculpture destinés à compléter la décoration des façades du nouveau musée d'Anvers. Musée d'Anvers. Sculptures.

— Les délégués qui ont examiné, à la date du 16 février 1891, les nouvelles peintures murales exécutées par M. Canneel pour la chapelle de Sainte-Barbe, dans l'église de Sainte-Anne, à Gand, ne peuvent qu'approuver ces peintures, qui s'accordent parfaitement par le style comme par les tonalités avec le reste de la décoration de l'édifice. Église de Sainte-Anne, à Gand. Peintures murales.

Il ne reste plus que quatre travées à peindre et l'unité de ce grand travail peut être dès maintenant considérée comme assurée.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Le Collège a émis un avis favorable sur le projet dressé par M. l'architecte Cupper pour la restauration de la porte de Trèves, à Bastogne (Luxembourg). Porte de Trèves, à Bastogne. Restauration.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Des avis favorables ont été donnés sur les projets relatifs :

1° A la construction d'un presbytère à Stevoort (Limbourg), sous réserve de supprimer l'encorbellement de l'avant-corps de la façade principale et d'améliorer l'escalier Construction et restauration de presbytères.

donnant accès à l'étage en diminuant la longueur de la première volée, dût-on pour cela prolonger la saillie de la cage vers la cour; architecte, M. Martens;

2° A la construction d'un presbytère à Ourthe, commune de Beho (Luxembourg); architecte, M. Cupper;

3° A la construction d'un presbytère à Borsbeek (Anvers), à la condition de donner une certaine pente à la couverture des annexes afin d'éviter des infiltrations pluviales et de diminuer la hauteur des lucarnes du bâtiment principal; architecte, M. Gife;

4° A l'appropriation d'un immeuble destiné à servir de presbytère à Hal (Brabant);

5° A la restauration du presbytère de Calmpthout (Anvers); architecte, M. Gife;

6° A la restauration du presbytère de Sombreffe (Namur); architecte, M. Frère.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

Le Collège a approuvé les plans relatifs :

Église de Cothem

1° A la construction d'une église au hameau de Cothem, sous Boorsheim (Limbourg); architecte, M. Christiaens;

Synagogue d'Anvers.

2° A la construction d'une synagogue à Anvers; l'attention de l'architecte, M. Hertogh, a été appelée sur la difficulté de construire les fondations de l'édifice suivant les deux modes différents qu'il propose et sur les précautions qu'il devra prendre pour éviter des tassements inégaux;

Église de Stevoort.

3° A l'agrandissement de l'église de Stevoort (Limbourg); architecte, M. Martens;

Église d'Alveringhem.

4° A la construction d'une sacristie à l'église d'Alveringhem (Flandre occidentale); architecte, M. Vinck;

5° A la construction d'un escalier donnant accès à l'église de Kerckom (Brabant); Église de Kerckom.

6° Les dessins d'objets mobiliers destinés aux églises de : Objets mobiliers d'églises.

Graty, sous Hoves (Hainaut) : maître-autel;

Kemseke (Flandre orientale) : stalles;

Ethe (Luxembourg) : maître-autel;

Wevelghem (Flandre occidentale) : stalles;

Ville, commune de My (Luxembourg) : deux autels latéraux.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

1° Le projet de restauration de l'église de Bavichove (Flandre occidentale); architecte, M. Carette; Église de Bavichove.

2° La restauration des châssis et vitrages des fenêtres de l'église de Poelcappelle (Flandre occidentale); architecte, M. Soete; Église de Poelcappelle.

3° La restauration des toitures de l'église de Ramscappelle (Flandre occidentale); Église de Ramscappelle.

4° Les comptes des travaux de restauration exécutés aux églises de : Comptes de travaux de restauration d'églises.

Saint-Martin, à Hal (Brabant) : exercices 1887 et 1888;

Saint-Sulpice, à Diest (Brabant) : exercices 1888 et 1889.

— M. le Ministre de l'intérieur et de l'instruction publique a fait connaître que, d'après le procès-verbal de réception provisoire, les travaux effectués à ce jour en vue de la restauration de l'église de Saint-Michel, à Gand, s'élevaient à la somme de fr. 33,856-61 et demandé s'il y avait lieu de liquider un acompte sur le subside promis par son département. Ce subside s'élève à 9,000 francs. Les travaux exécutés sont ceux de la restauration intérieure de l'église. Église de Saint-Michel, à Gand.

Celle-ci est presque achevée, à la réserve de quelques travaux peu importants du côté du jubé. Le badigeon a été enlevé d'un bout à l'autre de l'église. Cette opération, qui lui a donné beaucoup plus de caractère, a permis de restituer l'ancien triforium et de constater plus d'une grave altération qui avaient été apportées aux dispositions intérieures. C'est ainsi que d'importants fragments de colonnettes avaient été enlevés, qu'une porte avait été masquée et qu'on avait supprimé en même temps un escalier intérieur conduisant au triforium, etc.

Il resterait encore, pour rendre à l'église son aspect primitif, à y supprimer quelques superfétations d'un goût douteux, tel que l'espèce de couronnement gothique dont l'architecte Minard avait surmonté le maître-autel et qui, par ses dimensions considérables, masque tout le chevet du temple, qui est d'une belle disposition architecturale et décoré de verrières d'un bon style.

La fabrique voudrait aussi renouveler tout le mobilier de l'édifice. Mais celui-ci est assez convenable et la mesure peut être différée sans inconvénient.

En attendant, d'accord avec ses délégués, la Commission ne peut que donner un avis favorable à la liquidation du subside promis si les ouvrages auxquels il s'appliquait sont, comme il semble, exécutés.

Église de Saint-Germain, à Tirlemont.

— Des délégués ont inspecté, le 1er avril 1891, les travaux de restauration exécutés à l'intérieur de l'église de Saint-Germain, à Tirlemont.

Ces travaux forment le complément de l'entreprise du débadigeonnage et de la restauration intérieure du monument ; ils étaient évalués à fr. 14,596-81 et sont entièrement terminés.

Les délégués sont d'avis que ces ouvrages ont été exécutés avec beaucoup de soins et que rien ne s'oppose à la liquidation du subside du département de l'intérieur et de l'instruction publique.

Lors de l'inspection précédente, les délégués avaient conseillé, pour limiter le plus possible la dépense, de maintenir le crépissage qui couvre certaines parties de parements irréguliers de maçonneries en pierres et briques du transept. Le conseil de fabrique a cru devoir faire tracer sur ce crépissage des joints blancs simulant un appareil de pierre. On ne peut que regretter ce trompe-l'œil Mais il résulte des explications du conseil de fabrique que ce n'est là qu'une opération provisoire et qu'il compte, dès que ses ressources le permettront, remplacer ces quelques parties de parements en briques par des parements en pierre blanche, afin d'harmoniser tout l'intérieur de l'édifice. Il y a lieu de l'encourager dans cette voie, d'autant plus que la dépense à en résulter n'atteindra pas un chiffre bien important.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

ERRATUM.

Tome XXX, p. 8 (Liste des membres correspondants de la Commission royale des monuments pour la province de Hainaut),

Après le nom de M. Cador, au lieu de « architecte de la ville, » lire : « ancien architecte de la ville. »

NOTES

POUR SERVIR A

L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE

EN BELGIQUE

LES RETABLES

(*Suite*) (1)

RETABLES DE MONS. (*Suite.*)

Outre les deux retables dont nous venons de parler, les églises de Mons en possèdent plusieurs autres qui présentent un intérêt artistique suffisant pour que nous croyions devoir les signaler et en faire une courte description, bien que la sculpture proprement dite ne joue, dans certains d'entre eux, qu'un rôle secondaire.

Autel de la chapelle des Trépassés.

(A l'église de Sainte-Waudru.)

FIN DU XVIe OU COMMENCEMENT DU XVIIe SIECLE.

Le retable qui orne cet autel est en marbre blanc et noir ; il se compose de quatre pilastres encadrant deux bas-reliefs ; l'un de ceux-ci a pour sujet *le Calvaire*, l'autre *le Purgatoire*.

Les donateurs de l'œuvre se sont fait représenter dans la

(1) Voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. XXIX (1890), p. 425, et XXX (1891), pp. 29 et 79.

première de ces compositions : en effet, on y voit, au pied du Calvaire, d'un côté un seigneur et ses trois fils agenouillés ; de l'autre, une dame et ses deux filles dans l'attitude de la prière. Saint Jean-Baptiste se tient derrière les premiers ; sainte Catherine derrière les autres.

Des emblèmes de la mort sont sculptés en divers endroits du retable. Son couronnement se termine par une statue qui figure un homme assis, élevant les mains.

Chapelle de Saint-Michel.

Même église.)

FIN DU XVIe SIÈCLE.

L'autel dédié à Saint-Michel est en style Renaissance : il se compose de deux colonnes torses qui entourent un tableau peint sur bois et représentant *Saint Michel combattant les infidèles ;* plus bas, sur le même tableau, figure *la bataille de Lépante.*

Le couronnement est surmonté de la statue de Saint-Michel, armé d'un bouclier et d'un glaive flamboyant, et terrassant le démon.

Cette statue est placée sous un dais.

Chapelle de Saint-Roch.

(Même église.)

XVIIIe SIÈCLE.

Le retable placé dans la chapelle de Saint-Roch se compose de deux colonnes torses, en marbre, auxquelles sont adossées les statues des saints Fabien et Sébastien.

Ces colonnes encadrent un tableau représentant *Saint Roch au milieu des pestiférés*.

Le tout est couronné de la statue du saint, avec son chien et un ange, placée sous un dais.

Nous connaissons l'auteur de cette œuvre, ainsi que la date de son exécution : elle fut sculptée par Albert Fonson, en 1712.

Chapelle de Saint-Éloi.

(Même église.)

XVIIIe SIÈCLE.

Ce retable est d'un aspect tout à fait charmant.

De même que le précédent, il se compose de deux colonnes de marbre, encadrant un tableau peint; mais ici, ces colonnes supportent une arcade, surmontée de la statue de Saint-Eloi.

Le tableau est une copie de la célèbre *Sainte-Famille*, de Raphaël d'Urbin, dont l'original se trouve à Versailles.

Plus bas que le tableau est une petite niche en marbre noir, de chaque côté de laquelle sont placées des sculptures en albâtre, d'une remarquable finesse d'exécution.

ÉGLISE DE SAINT-NICOLAS-EN-HAVRÉ.

Le maître-autel.

XVIIIe SIÈCLE.

Le maître-autel de l'église de Saint-Nicolas-en-Havré est construit sur un plan semi-circulaire ; il se compose d'un soubassement à deux étages et de deux portiques d'ordre

corinthien avec entablement et attique de balustres, accostant une niche centrale en plein cintre.

Sous l'architrave des portiques pendent un baldaquin et des draperies, relevées par un petit ange aux ailes déployées.

Les baies des portiques contiennent les statues de Saint-Jean de Matha et de Saint-Félix de Valois, fondateurs d'un ordre religieux ayant pour but le rachat des captifs et patrons d'une confrérie, et qui était établie dans l'église de Saint-Nicolas (1).

Sous l'arcade centrale est une statue de saint Nicolas, sur la tête duquel deux anges déposent la mitre épiscopale. Le tout est couronné d'un majestueux groupe de la Sainte-Trinité, entourée d'anges, de séraphins et de têtes ailées se détachant sur une gloire à rayons dorés.

Le contre-retable, à la hauteur du second étage du soubassement, est orné de quatre médaillons : deux de ceux-ci, placés sous les statues des portiques, représentent en buste les apôtres Saint-Pierre et Saint-Paul. Les deux autres, sous la niche centrale, ont pour sujet des épisodes de la légende de Saint-Nicolas : à droite sont représentées trois jeunes filles qui reçurent de ce saint la dot, à défaut de laquelle elles ne pouvaient se marier ; à gauche se voit le sacre du saint, placé entre deux pontifes.

Entre ces deux médaillons est un tabernacle en forme de rotonde grecque, surmonté d'un crucifix entouré d'anges.

(1) Des vingt-deux autels qui ornent l'église de Saint-Nicolas-en-Havré, ceux que nous décrivons ici sont les seuls qui méritent une mention spéciale.

On trouvera une description détaillée de ceux-ci, comme de ceux que nous ne citons pas, dans l'ouvrage de M. F. Hachez, *Mémoire sur la paroisse et l'église de Saint-Nicolas en Havré, à Mons*. Mons, 1859, in-4°, Planches.

Le plan du maître-autel a été dressé en 1755 par Charles-Augustin Foxson, architecte et sculpteur, puis modifié par le même en 1758. Cet artiste est également l'auteur des plans et de l'exécution des stalles, des autres boiseries et de la clôture du chœur de la même église.

En avant de l'autel se tiennent deux anges agenouillés dans une attitude parfaite d'adoration, qui sont l'œuvre du sculpteur Alexandre Ghienne.

Chapelle de Notre-Dame du Mont-Serrat.

(Même église.)

XVIIIe SIÈCLE.

La chapelle de Notre-Dame du Mont-Serrat fut fondée en 1618, détruite par un incendie en 1664, puis rétablie en 1686. Toutefois, son ameublement actuel ne date que de 1755 (1).

L'autel est surmonté d'un portique d'ordre composite, entourant une grotte formée de quartiers de roc, dans lesquels sont pratiqués des ermitages.

L'image de Notre Dame occupe le centre : deux pèlerins se tiennent à ses côtés.

Un attique couronnant l'entablement du portique comporte une niche, où est placée une statue en pied de la Vierge. Deux vases et deux aigles décorent cette partie supérieure de l'œuvre.

---

(1) F. Hachez, *Op. cit.*, p. 34.

Chapelle du Saint-Sacrement.

(Même église.)

XVIIIe SIÈCLE.

Le retable de l'autel de cette chapelle est formé de deux couples de colonnes corinthiennes, réunies par une arcade à plein cintre.

Dans la baie de cette arcade est un tableau représentant l'Exaltation de l'Eucharistie, d'après l'œuvre de Raphaël conservée au Vatican.

Entre les colonnes accouplées de gauche se trouve la statue de Melchisedech portant des pains et au-dessus de laquelle un ange tient une urne ; entre les colonnes de droite est la statue de Moïse élevant la baguette miraculeuse et dans le haut, un ange portant les tables de la loi.

Le centre de l'arcade est surmonté d'un groupe représentant le sacrifice d'Abraham ; il est placé sous un dais porté par des anges et orné de draperies et d'un lambrequin. Quatre gracieux enroulements partent du dais et le rattachent aux socles des balustrades formant attique au-dessus des couples de colonnes.

Le soubassement des deux statues est orné de torses d'anges ; les piédroits de la grande arcade sont décorés de guirlandes d'épis de froment, de feuilles et de grappes de raisin.

Chapelle des Trépassés.

(Même église.)

XVIIIe SIÈCLE.

Le retable qui orne la chapelle des Trépassés est, de même que plusieurs des précédents, un motif d'architecture servant de cadre à un tableau peint.

Celui-ci, qui a pour sujet *le Purgatoire*, est placé dans une arcade accostée de portiques d'ordre corinthien.

Les côtés en sont ornés des statues de la Mort et du Temps. Les entablements des colonnes sont surmontés de pyramides funéraires.

Comme couronnement, une statue du Christ tenant sa croix est placée dans un dais garni de draperies.

On remarque à la partie inférieure du retable deux anges qui pleurent.

Ces sculptures, sans être de tout premier ordre, méritent d'être signalées.

ÉGLISE DE SAINTE-ÉLISABETH.

Chapelle des Trépassés.

XVIIIe SIÈCLE.

Le principal ornement de l'autel de cette chapelle est un magnifique tabernacle en écaille. Nous croyons devoir le mentionner à cause des statuettes qui le décorent et représentent la Vierge, saint Pierre et saint Paul; l'ensemble est surmonté d'un Christ en cuivre doré.

Chapelle du couvent des Ursulines.

XVIIIe SIÈCLE.

Cette chapelle possède un autel en style Renaissance, de proportions considérables.

Un tableau de maître représentant Sainte-Ursule est encadré par cet élégant morceau de sculpture, décoré de statues de la Sainte-Trinité, de la Vierge et de Saint-Joseph.

On a des raisons de croire que cet autel a été construit au commencement du XVIIIe siècle sur un plan dressé par CLAUDE-JOSEPH DE BETTIGNIES, à la fois architecte et sculpteur.

RETABLES DE VILLERS-LA-VILLE.

XVe ET XVIe SIÈCLES.

Deux fragments de retables superposés sont placés sur l'autel de la chapelle de Sainte-Anne, dans la nef latérale droite de l'église de Villers-la-Ville.

Ces deux sculptures diffèrent absolument tant sous le rapport de l'exécution et de la dimension des figures qu'au point de vue du style et des motifs architectoniques qui les décorent. On y sent deux mains et deux époques; le seul motif de leur réunion paraît être que toutes deux se composent de scènes relatives au même sujet : « la vie de la Vierge ».

Le fragment placé directement sur la table de l'autel est divisé en cinq compartiments, juxtaposés sur une même ligne horizontale.

Le premier, à gauche, représente *le Mariage de la Vierge*. Celle-ci se tient à droite, au premier plan, faisant face à saint Joseph; au fond, le prêtre prononce l'union; quatre assistants se tiennent à ses côtés.

Le tableau suivant a pour sujet *l'Annonciation;* Marie est agenouillée, à droite; derrière elle, dans l'angle du fond, se voit suspendu un baldaquin. Du côté opposé se tient l'archange, portant à la main une hampe surmontée d'un fer de lance.

Dans le panneau central est représentée *la Nativité*.

L'Enfant est couché au centre de l'étable entre la Vierge et Joseph. Deux angelets, vus de dos, sont agenouillés devant lui.

Une femme regarde, au fond; un homme est en avant, à gauche; trois autres, à droite.

La scène est fermée de chaque côté par des rochers, sur lesquels se voient trois petits personnages : un à droite, deux à gauche.

Au-dessus de l'étable, dans le paysage, se présentent sept hommes à cheval et un huitième, à gauche, monté sur un chameau; ils semblent interroger un petit berger agenouillé au centre et accompagné de trois animaux, porcs ou moutons.

La Circoncision vient ensuite.

Au premier plan, à gauche, une femme porte l'enfant; au fond, cinq personnages, trois hommes et deux femmes, assistent à l'opération que pratique un vieillard coiffé d'une espèce de capuchon surmonté — détail original — d'une pointe ressemblant à celle des casques prussiens de nos jours.

La dernière composition de cette partie du retable figure *l'Adoration des Mages*, scène à cinq personnages.

La Vierge, assise au premier plan, a l'Enfant sur les genoux. Un mage, agenouillé devant elle, offre son présent, tandis que ses deux compagnons, au fond à gauche, attendent leur tour pour apporter leur offrande. Saint Joseph est au fond, dans l'angle droit.

Cette suite de scènes repose sur un soubassement peu élevé, décoré d'entrelacs ajourés.

Les figures, de bonnes proportions, ne sont pas d'une grande finesse d'exécution : ce défaut se remarque d'ailleurs souvent dans les retables qui ont été polychromés ou dorés et dans lesquels la sculpture du bois recevait son fini de l'enduit que l'on y appliquait préalablement à la peinture ou à la dorure. C'est là encore une considération qui milite contre le procédé absurde de certains restaurateurs, qui consiste à mettre le bois complètement à nu en enlevant, d'un seul coup, l'enduit avec toutes les couches de couleur qui le recouvrent. Sans parler des multiples inconvénients, maintes fois signalés par les archéologues les plus autorisés, qu'offre cette manière de faire, l'aspect de la dorure ou de la polychromie avec la patine que les siècles y ont imprimée, n'est-il pas de beaucoup préférable à celui d'une sculpture qui paraît grossière et que l'on sent incomplète?

Les riches dais en style gothique qui couronnent ces diverses compositions sont des plus habiles d'exécution et ont été signalées par plusieurs personnes comme étant d'une conservation surprenante, lorsqu'on songe à l'extrême fragilité due à la sécheresse du bois de chêne dans lequel sont taillées ces frêles dentelles. Leur état de conservation étonne moins lorsqu'on sait que la plus grande partie de ces ornements sont l'œuvre du restaurateur et ne datent guère que d'une trentaine d'années.

Les six colonnettes qui encadrent ces divers compartiments sont ornées chacune d'une figurine de prophète, haute de quelques centimètres et d'un faire délicat.

Ces statuettes tiennent des banderolles; elles ont été refaites par le restaurateur du retable, le sculpteur Sohest.

Les figures du retable supérieur, bien que de plus petites

dimensions que celles dont nous venons de parler, sont d'une exécution plus caressée.

Nous croyons nous trouver ici devant la partie centrale d'un retable auquel, eu égard à ses proportions, il nous paraît manquer non pas un soubassement, mais des volets; le fragment que nous avons sous les yeux est divisé en sept compartiments.

Celui qui occupe l'angle supérieur, à la gauche du spectateur, représente *la Visitation.*

La Vierge se tient à gauche; devant elle, Élisabeth plie le genou. Assis dans un fauteuil, du côté droit, Zacharie fait de la main un geste d'accueil.

Nous ne saisissons pas bien le sujet représenté sous cette composition :

Sur une place publique, huit personnages, debout, causent dans diverses attitudes. Au fond se voient les murailles d'une ville percées, à droite, d'une porte. Par cette dernière sort un jeune homme, auprès duquel un vieillard s'empresse, paraissant l'interroger.

D'après M. J. Tarlier (1), cette scène figurerait *la Séparation des Apôtres;* cette interprétation nous paraît exacte.

Dans le panneau supérieur du côté droit, nous voyons *la Présentation au temple.* Au milieu de la scène, le grand prêtre tient le nouveau-né; six personnages l'entourent.

Dans le compartiment inférieur, du même côté, l'artiste a placé *les Obsèques de la Vierge.* Les apôtres, venant de la gauche, portent le corps sur un brancard; le cortège funèbre est précédé d'un homme tenant un long cierge.

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. IV (1865), p. 252.

Au premier plan, le païen qui veut profaner le cadavre tombe foudroyé, tandis que la main se sépare du bras et reste attachée au linceul qu'elle a touché.

La scène principale, formant le centre de ce retable, est *la Mort de la Vierge*.

La plus grande partie du tableau est occupée par un lit à baldaquin, sur lequel repose la mourante.

Trois hommes se tiennent derrière le lit ; un quatrième, à gauche, tourne le dos au spectateur. Quatre autres occupent la droite ; un homme, dans l'angle de ce côté, pleure dans un mouchoir. Enfin, au premier plan, un personnage à demi-couché sur le sol tient un gros livre.

On remarquera la presque identité de cette disposition avec celle de la scène représentant le même sujet, dans le retable de Lombeek-Notre-Dame. Il en est de même des *Obsèques de la Vierge*, qui sont représentées, dans les deux sculptures, à peu près de la même façon.

Enfin ici, comme dans le retable de Lombeek, la composition centrale repose sur deux petites niches carrées dont chacune contient la figure d'un homme accroupi, tenant une banderolle, sans doute les deux scribes consultés à l'occasion de la naissance de la Vierge. Ces deux personnages, dans le retable de Lombeek, sont placés face à face, tandis que dans la sculpture de Villers-la-Ville ils se tournent le dos. Cette dernière disposition, qui nous paraît peu logique, est peut-être due à une erreur du restaurateur.

Dans le dais qui surmonte la scène centrale est placé un buste du Père Eternel, le front ceint d'une couronne, levant la main droite en signe de bénédiction, portant le globe du monde dans la gauche.

Les habitants de la paroisse désignent ces retables sous le nom de « Bethléem ». On croit généralement qu'ils proviennent de l'ancienne abbaye de Villers, ce qui est assez vraisemblable.

La partie supérieure de la sculpture porte le millésime 1558.

Cette date pourrait s'appliquer à ce fragment; l'autre nous semble plus ancien d'un demi-siècle environ.

On n'a aucune donnée au sujet de l'auteur de ce dernier. Quant au premier, la distribution des personnages dans diverses scènes n'est pas la seule analogie que nous y ayons remarquée avec celui de Lombeek-Notre-Dame : la manière de l'exécution, les ressemblances entre les types, les costumes, les objets d'ameublement, etc., nous font présumer que ces deux œuvres sont dues au même ciseau.

RETABLES DE BUVRINNES.

XVIe SIECLE.

Dans la nef droite de l'église de Buvrinnes (Hainaut) se trouve un autel dédié à saint Pierre, surmonté d'un retable qui retrace divers épisodes de la vie de ce martyr.

Ce retable est en chêne, polychromé et doré. Il est porté sur un soubassement à double étage, dont la partie inférieure est décorée de guirlandes de feuilles de vigne et de ceps chargés de grappes de raisin.

Le contour supérieur de l'encadrement est d'une silhouette originale : il forme d'abord un quart de rond, convexe à l'intérieur, puis une partie horizontale, une partie

verticale, enfin un nouveau quart de rond, également convexe vers l'intérieur, de façon à former, avec le même dessin venant en sens inverse, une pointe aiguë au centre de l'encadrement (1).

Le retable comporte, dans le sens de sa largeur, trois divisions; les deux latérales sont fermées par une arcade intérieure à plein cintre; celle du centre, par une arcade trilobée.

Le panneau placé à droite du spectateur a pour sujets l'emprisonnement de saint Pierre et son jugement.

Au fond s'aperçoit la prison, à la fenêtre de laquelle se trouve le Saint; un homme — peut-être le geôlier — est debout à l'extérieur.

Le groupe principal représente saint Pierre devant ses juges. Saint Jean se tient à côté de lui; à droite se trouve un spectateur; à gauche, deux juges vêtus de longues robes, coiffés de chapeaux aplatis, à larges bords.

Dans l'angle droit, en avant, est un personnage barbu, coiffé d'un bonnet pointu entouré d'une bande d'étoffe nouée par derrière et dont les longs bouts lui pendent dans le dos. Nous avons rencontré des coiffures du même genre dans les sculptures de Jean Borremans.

Le personnage en question s'appuie de la main gauche sur un bouclier orné d'une tête fantastique, — ce qui nous fait supposer qu'il représente un soldat, — tandis que de la droite il fait un geste d'explication au juge placé en face de lui. Celui-ci lui répond en désignant, accroupi sur le sol, le

(1) Th. Lejeune, *Retable gothique de l'église paroissiale de Baverinnes*. *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. III (1862), p. 302. Planche.

boiteux dont la miraculeuse guérison a été cause de l'emprisonnement des deux apôtres.

Le panneau gauche du retable figure la délivrance miraculeuse de saint Pierre.

Aux premiers plans, les guerriers chargés de la garde du prisonnier sont assis ou couchés sur le sol. Les uns sont vêtus de courtes tuniques, les autres d'amples manteaux ; tous sont coiffés de casques de formes fantaisistes ; celui qui est assis au premier plan à gauche tient d'une main la poignée d'un large sabre posé à côté de lui, de l'autre un bouclier rond.

Au centre, entre les gardes, s'avance saint Pierre ; l'ange qui l'a délivré le guide et le tient par la main, tandis que l'on aperçoit au fond la porte, encore ouverte, de la prison d'où il vient de s'échapper.

Un personnage, appuyé sur un bâton, contemple la scène ; un autre s'éloigne par le fond.

Sous le compartiment principal est un panneau rectangulaire divisé en trois parties : deux niches ogivales, étroites, accostant une troisième niche en cintre très surbaissé.

Dans cette dernière, deux petits personnages représentent la fuite de saint Pierre. Le Saint, craignant la tyrannie de Néron, s'échappe de Rome, quand soudain le Christ lui apparaît, chargé de sa croix.

Dans le fond se dessinent les murailles de la ville, au centre desquelles se voit, flanquée de deux tourelles, la porte Capène par laquelle il est sorti.

La grande composition centrale représente le martyre de saint Pierre.

Au centre de la scène, le Saint est attaché, la tête en bas,

à une croix renversée. Un bourreau, agenouillé au devant, lui cloue les mains à la traverse de la croix.

A gauche est un personnage à grande barbe, vêtu d'une longue robe serrée à la taille, qu'il relève de la main droite, de manière à laisser voir le genou nu entre le mollet, couvert d'un long bas, et le bord inférieur d'une tunique courte. Il tient un clou de l'autre main.

A droite, un guerrier a les jambes enfermées dans un large pantalon serré aux chevilles, le dos couvert d'un ample manteau rejeté sur les épaules; il est coiffé d'un chapeau à larges bords, relevés par derrière et abaissés par devant. Un sabre pend à sa ceinture.

Des bourreaux, montés sur des échelles, s'occupent à fixer les pieds du Saint à l'instrument de supplice.

A l'entour sont des gens du peuple, faisant des gestes de joie et de menace, puis d'autres bourreaux et des soldats armés de lances et d'épées.

A droite est la prison Mamertine; au fond, le Capitole, juché au sommet de rochers escarpés que gravissent, à gauche, un piéton appuyé sur un bâton, à droite, un cavalier lancé au galop.

Les trois grandes compositions sont couronnées de dais sculptés formant voûtes en pendentifs, d'une exécution habile. Elles sont séparées entre elles par des faisceaux de colonnettes à angles saillants, terminés en pinacles aigus.

Un sculpteur gantois chargé, en 1854, de la restauration de ce retable, l'a couronné d'une motif d'architecture à jour représentant un double rang d'arcades trilobées séparées par des piliers surmontés de pinacles à crochets, accostant, au sommet, une niche, dans laquelle il a placé une statuette du Saint.

Le même artiste est l'auteur du devant de l'autel représentant, dans une grande niche centrale, l'ensevelissement de saint Pierre; dans deux petites niches latérales, des anges portent des banderoles.

Quant à la partie ancienne, dont l'ordonnance et l'exécution sont des plus intéressantes, rien jusqu'à présent n'en a pu faire connaître l'auteur.

La même église possède un second retable en pierre blanche datant de la fin du XVIe siècle.

Il est divisé en trois compartiments rectangulaires, sans colonnettes ni arcatures, dont l'un, au centre, est du quart de sa hauteur plus élevé que les deux autres.

A l'intérieur, des groupes, comportant au total trente-quatre personnages, figurent des scènes de la Passion.

Ce travail est de beaucoup inférieur au retable de l'autel de Saint-Pierre; en outre d'épaisses couches de couleur, apposées à diverses époques, enlèvent toute la finesse des détails de la sculpture.

RETABLE DE NEERHAEREN.

XVIe SIÈCLE.

Le retable de l'église de Neerhaeren comporte trois divisions principales : celle du centre dépasse les autres de la moitié environ de sa hauteur. Il présente une configuration générale assez simple, quoique originale, et que nous n'avons pas encore rencontrée jusqu'ici.

Une moulure peu compliquée contourne les arêtes latérales et supérieures du cadre. Cette moulure, au-dessus des petits compartiments, s'élève en pente douce, le rampant

dessine deux arcs de cercle ; vers le milieu de la case le cadre redescend en un nouvel arc de cercle à corde horizontale, convexe, comme les deux précédents, vers l'intérieur, et rattachant ce membre à la partie verticale du cadre du grand compartiment ; le sommet de celui-ci forme un angle dont les deux côtés dessinent également chacun deux arcs de cercle dont les centres se trouvent en dehors du retable.

Ce grand compartiment est réparti en trois étages superposés ; les autres n'en ont que deux.

Le sujet de la sculpture est *la Passion*.

Nous voyons d'abord, à gauche, le Sauveur s'avancer, couronné d'épines et chancelant sous le poids de sa croix. Il sort de la ville, dont on aperçoit, au troisième plan, la porte grillée et surmontée d'une échauguette à créneaux.

A gauche, au premier plan, s'avance un juif à l'air rébarbatif. Il porte sur l'épaule une sorte de crémaillère, dans laquelle est passée l'anse d'un panier.

Le haut de la tête, jusqu'aux yeux, est enfoui dans un grand bonnet à oreillères, découpé de manière à protéger la nuque. Le nez est gros, le menton proéminent.

Une ample robe enveloppe le personnage ; elle est serrée à la taille par une ceinture d'étoffe dont les bouts pendent et s'étalent sur le sol ; le bord inférieur est découpé en festons carrés. Une petite pèlerine arrondie couvre les omoplates ; les manches sont largement évasées vers le bas.

Du côté opposé, sainte Véronique s'agenouille devant le Christ. Sa robe, qui dessine la partie supérieure du dos, est très drapée à partir de la ceinture. Les manches, aux bords ornés d'une broderie, s'arrêtent à mi-bras et en laissent passer d'autres, larges au point de descendre sur le genou.

Les cheveux sont cachés sous un linge replié, dont les bouts pendent derrière la tête. Le bord, orné, du chaperon est relevé sur le front; une plaque ronde couvre l'oreille.

Dans l'angle droit de la composition, un soldat est vu de dos; il porte sur l'épaule l'extrémité d'une grosse corde, qui pend derrière lui. Son costume se rapproche de celui du juif à la crémaillère, sauf le bonnet, qui est pointu et à grands bords.

Derrière Jésus, Simon le Cyrénéen soulève la croix. Du côté opposé est un guerrier couvert d'une armure. La tête, à forte moustache, s'emboîte dans un casque sans cimier; la pièce du coude est très saillante; une énorme coquille protège le poignet.

Deux personnages, presque entièrement cachés par les précédents, sont placés au troisième plan. L'un, à droite, est coiffé d'un chapeau à grands bords plats, recouvrant un capuchon, dont l'angle, orné d'un gland, passe sur l'épaule.

L'autre lève violemment le bras gauche comme pour souffleter le Christ. Toute la tête disparaît dans un vaste chapeau aux bords abaissés et dont la forme, entourée d'un chapelet de boules à l'endroit où nous plaçons le ruban, figure parfaitement un melon, dont on distingue toutes les côtes.

Enfin, dans le fond de la scène s'aperçoivent deux figures en bas-relief de plus petites dimensions: la Vierge, en prières, soutenue par saint Jean.

Cette composition est surmontée d'une case, de forme rectangulaire, qui était encore absolument vide en 1887. Cette case avait contenu le dais qui couronnait les groupes; mais le travail original était complètement détruit, ainsi

que les motifs qui devaient orner les montants, à l'intérieur du cadre. Il en est de même du panneau correspondant du côté droit.

Le Calvaire occupe la partie principale du retable.

Le Christ est en croix entre les deux larrons ; deux personnages se distinguent au fond : un autre, à gauche, a le bras passé dans l'anse d'un panier.

Quatre cavaliers, au pied de la croix, contemplent le Sauveur en faisant des gestes divers. Le plus éloigné de nous, à gauche, lève la main avec étonnement ; le second, au même plan, nous tourne le dos ; il renverse fortement la tête en arrière pour voir le Christ, et le geste de sa main semble indiquer qu'il lui adresse une phrase ironique. Il est, comme ses compagnons, vêtu d'un ample manteau. Ses épaules sont couvertes d'une pèlerine de fourrure ; la tête, d'une coiffure sans bord, élevée et à fond plat, dans le genre du bonnet persan.

Le cavalier du premier plan, à gauche, est un vieillard à longue barbe ondulée ; il se ferme un œil avec l'index de la main gauche, la droite tient les rênes du cheval. Sa coiffure, de forme conique, est formée d'une pièce d'étoffe dont les bouts pendent en arrière. Sa monture lève également la tête vers le Sauveur.

Le quatrième cavalier, qui fait face au précédent, montre le Christ de la main droite. Ce personnage porte une grosse moustache ; c'est un guerrier, comme nous l'indiquent le bouclier de cuir bizarrement découpé et orné d'une tête fantastique qui est attaché à son épaule gauche et le sabre recourbé à large fourreau qui pend sur le flanc de sa monture, retenu par une chaîne croisée à un gros anneau.

Sa coiffure est un bonnet pointu, aux bords relevés. Son cheval est enveloppé jusqu'à la croupe d'une pièce d'étoffe.

Cette composition présente ce fait, contraire à toute logique et aux lois de la perspective, que les personnages du fond sont plus grands que ceux du premier plan. Celui qui est debout au troisième plan, à gauche, et qui porte un panier, est surtout de dimensions énormes relativement aux autres.

Au-dessus de cette scène se trouvait aussi, en 1887, une case vide qui devait être jadis remplie par un dais sous lequel se trouvait peut-être un buste du Père Éternel, ainsi que nous l'avons vu dans diverses autres œuvres représentant le même sujet.

A droite et à gauche du calvaire grimpent le long du cadre des enroulements de branchages dans lesquels sont échelonnés de chaque côté six personnages. Les uns sont des vieillards barbus, à longs cheveux, vêtus de vastes manteaux ou d'amples tuniques, coiffés de bonnets coniques ou de chapeaux à grands bords enfoncés sur la tête. D'autres, à la ceinture desquels pend un sabre, semblent être des guerriers ; d'autres encore, jeunes gens imberbes, ont la tête nue ou couverte d'un bonnet rond ; ils sont habillés d'un corsage collant à larges manches, ici évasées vers le bas, là bouffantes sur le bras et serrantes aux poignets, et d'une jupe courte plissée ou ornée de broderies. Le second, en partant d'en haut, du côté droit, est un vieillard à la tête remarquablement petite, couverte d'une gigantesque toque en forme de tromblon.

Tous ces personnages tiennent un sceptre.

Quelle a été l'intention de l'artiste ? A-t-il voulu représenter

la généalogie du Christ? Ou bien ces figures rappellent-elles des souverains de notre pays? Ces deux hypothèses nous paraissent également admissibles; nous inclinons cependant vers la première.

Dans le bas du panneau central est une scène à neuf personnages : à gauche, la Vierge défaillante est soutenue par saint Jean; devant elle, une femme lui tend les mains; la coiffure de celle-ci est une sorte de bonnet énorme fait de linges repliés, noués en arrière et dont les extrémités tombent jusqu'à la ceinture. Une pièce d'etoffe attachée au bonnet passe sous le menton; une autre descend en torsade derrière l'épaule. Les manches, d'abord bouffantes, puis serrées au gros du bras, deviennent extrêmement larges dans le bas.

La robe forme autour de la taille un gros pli en boudin découpé de crevés, auquel pendent des ornements en forme de poires, alternés avec d'autres de même forme, plus petits.

Trois guerriers sont groupés à la droite du tableau; l'un, dans l'angle, porte à la ceinture un large sabre recourbé pendant à une chaine croisée, semblable à celui d'un cavalier que nous avons vu plus haut. On ne voit de la tête qu'un gros nez et une longue barbe; le reste disparait dans un bonnet de fourrure dont les bords sont étrangement découpés : la partie antérieure, de forme triangulaire, est relevée et maintenue au bonnet par un bouton; l'extrémité d'une partie latérale, coupée en angle très aigu, forme un nœud plus bas que la ceinture; un troisième lambeau est rectangulaire et couvre le dos.

Notre soldat tient de la main droite le manche d'une pique; il pose la gauche sur l'épaule de son voisin.

Celui-ci s'appuie sur le bouclier bizarre que nous avons précédemment rencontré. Les manches de son vêtement, collantes sur le bras et l'avant-bras, bouffent à l'endroit du coude, où elles sont découpées de crevés. Les épaules sont couvertes d'une pèlerine de fourrure; la tête, d'un bonnet de haute forme, a fond plat, à bord rond très épais, d'où tombe un bout d'étoffe frangée. Il fait un geste de la main gauche en parlant au troisième soldat vers lequel il se retourne. Ce dernier, appuyé sur la hampe d'une pique, se penche vers lui et paraît l'écouter avec attention.

Enfin, trois femmes, dont on ne voit guère que le haut du corps, garnissent le fond de la scène; celle du milieu pleure; les deux autres joignent les mains avec pitié.

L'arête inférieure de ce panneau est plus élevée que celle des compartiments latéraux; les deux angles qu'elle forme avec les montants marquant les divisions sont remplis par des écoinçons décorés de têtes de morts.

Le dernier panneau du retable a pour sujet *le Christ descendu de la croix*.

A demi-couché au centre de la scène, le corps du Sauveur est soutenu par un homme debout au deuxième plan, à gauche, peut-être Nicodème.

Plus loin, la Vierge s'agenouille et prie; saint Jean veille sur elle avec sollicitude; deux saintes femmes se tiennent derrière lui.

Au premier plan, à gauche, est Joseph d'Arimathie, tenant dans un linge la couronne d'épines.

C'est un homme à longue barbe ondulée, vêtu d'une ample tunique drapée recouverte d'un manteau à grande pèlerine, avec bords garnis de fourrures.

Dans l'angle opposé se tient la Madeleine, qui porte un vase de parfums.

Sa coiffure est un bonnet très fourni en arrière et dont le bord, relevé sur le front, affecte un contour des plus fantaisistes.

Une longue pièce de linge s'échappe du fond et flotte sur le dos.

Les manches de son vêtement ressemblent à celles de l'un des soldats que nous venons de décrire : presque collantes sur les biceps et aux poignets, elles bouffent largement aux coudes, où elles sont ornées de crevés.

Sa robe, largement drapée, est bordée de franges.

La main gauche relève légèrement le devant de cette robe, tout en tenant le pied du vase de parfums, sur le couvercle duquel se porte la droite.

De petits personnages s'aperçoivent aux plans plus éloignés; enfin, tout au fond, est la croix et derrière celle-ci, dans le lointain, on distingue les murailles crénelées et renforcées de demi-tourelles d'une ville fortifiée.

Presque tous les ornements architectoniques primitifs de ce retable ont disparu ; ce qui en subsiste, de l'époque bien entendu, est de peu d'importance : ce n'est guère que l'ornementation des divisions verticales marquant les séparations des panneaux.

C'est d'abord un demi-pilastre octogonal dont chaque face est décorée d'une rainure ; puis, plus haut, un petit socle couronné d'ornements en forme de fleurs de lys et supportant un petit piédestal. Le dé de celui-ci est cylindrique et creusé de rainures en spirales à droite et en chevrons à gauche. Le coussinet, très épais, est décoré de branches entrelacées.

La tablette forme la base d'une niche; mais, à gauche comme à droite, la statue qui occupait cette dernière a disparu. Le dais, très simple, est surmonté d'un fût cannelé couronné d'un chapiteau. Au pourtour de ce dernier se relèvent, comme plus bas, des fleurs de lys. Enfin, une boule ornementée termine le tout.

Toute la belle décoration qui encadre et complète si heureusement les compositions sculptées est moderne et ne date que de quelques années; c'est l'œuvre de l'habile restaurateur feu Gosselin.

Quant à la partie sculpturale, elle est des plus remarquables; la composition est savante et mouvementée; les physionomies sont expressives; les attitudes naturelles et pleines de sentiment; le geste, sobre et significatif. Les vêtements sont d'un très beau pli, ferme et logique.

Le groupe de cavaliers au pied de la croix est un des meilleurs que nous ayons vus; les figurines échelonnées le long de l'encadrement, dans une remarquable variété d'attitudes, sont exécutées avec une habileté rare.

En résumé, l'ensemble de l'œuvre dénote une conception pittoresque, une main savante et sûre.

L'auteur de cette belle œuvre était certainement un admirateur de Jean Borremans.

La finesse de la sculpture disparaissait naguère encore sous de nombreuses couches de couleur à l'huile et à la céruse appliquées à diverses époques éloignées et qui en empâtaient fortement les détails.

C'est au travail minutieux du regretté Henri Gosselin que nous devons de pouvoir admirer aujourd'hui la polychromie ancienne que le savant restaurateur est parvenu à

mettre au jour ; il a apporté dans cette entreprise délicate des soins et une discrétion dignes des éloges que lui a décernés à ce sujet la Commission royale des Monuments, laquelle a déclaré que la restauration du retable de l'église de Neerhaeren avait été effectuée « avec une conscience » tout à fait exemplaire » (1).

La sculpture était, dès l'origine, fermée par des volets peints. L'église en possède que l'on supposait être ceux du retable, mais qui ne semblent pas en avoir fait partie anciennement ; ils sont d'une époque postérieure, d'une exécution médiocre et n'ont pas paru mériter les frais d'une restauration. Aussi la Commission royale des Monuments a-t-elle estimé (2) qu'il y avait lieu de commander à Gosselin, — qui en même temps que restaurateur de talent était un peintre de mérite, — de nouveaux volets destinés à protéger l'œuvre qu'il avait si heureusement reconstituée ; malheureusement, la mort a surpris l'artiste au moment où la commande du Gouvernement venait de lui être remise et ne lui a pas même permis d'entamer l'exécution de ces œuvres. Depuis lors, divers motifs ont fait que l'on a renoncé à ce complément du retable.

RETABLE DE SCHOONBROECK.

FIN DU XVe — COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE.

L'histoire du pauvre Job a inspiré l'auteur d'un fort beau retable en bois sculpté et doré, qui appartient à l'église de Schoonbroeck.

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVI, p. 265 ; XXVIII, p. 514.
(2) *Loc. cit.* et XXIX, p. 546.

L'ensemble de l'œuvre est d'heureuses proportions; la corniche moulurée, avec cavet orné, par intervalles, de branches et de feuillages, affecte la forme d'une arcade trilobée, surélevée au centre d'environ un tiers de sa hauteur, et dont la configuration ne s'écarte pas sensiblement de celle du retable d'Oplinter. Ici cependant les couronnements des compartiments latéraux, s'élevant obliquement vers le centre, au lieu d'être placés sur un plan à peu près horizontal, donnent plus de légèreté à la silhouette générale.

A l'intérieur, le retable est divisé en trois parties par de demi-colonnettes octogonales; leurs fûts sont coupés de moulures qui en forment six tronçons superposés, dont le diamètre décroît au fur et à mesure de l'élévation.

Les chapiteaux, aux épais coussinets fleuris, servent chacun de socle à une statuette de Père ou d'Apôtre, surmontée d'un joli dais ogival.

Chacune des trois divisions principales renferme deux niches superposées, où sont placées des compositions figurant divers épisodes de la légende de Job.

Huit petits groupes, ayant trait au même sujet, sont accolés à l'intérieur des parois latérales des niches de l'étage supérieur. Le compartiment central possède quatre de ces groupes; chacun de ses voisins en a deux.

La légende débute par le petit groupe placé à gauche, dans le haut de la case supérieure du même côté. L'on y voit le Seigneur autorisant le démon à frapper son serviteur Job de calamités diverses afin d'éprouver sa constance; Satan, sous la forme d'un monstre ailé, prend son vol vers la terre.

La scène principale de ce compartiment nous montre Job en pleine prospérité.

Dans le fond s'aperçoivent ses habitations et ses fermes, vastes bâtiments étagés dans un site pittoresque ; murs crénelés, fortifiés de tourelles ; pignons rampants ou à gradins, percés de nombreuses fenêtres et de grandes portes auxquelles conduisent des chemins serpentant à travers de fertiles campagnes.

Job se tient au centre de la scène, entouré d'adulateurs ; trois hommes sont à gauche, deux à droite ; tous parlent à la fois et semblent le congratuler ; l'un des premiers surtout se penche en arrière en faisant de la main un geste qui semble embrasser l'étendue des propriétés dont il vante la beauté et la richesse ; une femme, accroupie à droite, met la main sur son cœur.... Mais ce temps heureux est de courte durée, et déjà nous voyons à droite, dans le haut du panneau, un premier messager de malheur annonçant à Job le commencement des fléaux qui vont le frapper :

« Tes bœufs labouraient, lui dit cet homme, et à quelque distance tes ânes paissaient l'herbe des champs, quand les Sabéens sont venus fondre sur nous ; ils ont tout enlevé, après avoir passé tes serviteurs au fil de l'épée ! »

Cette invasion des Sabéens est représentée dans la niche inférieure du panneau de gauche.

Dans la campagne, un laboureur conduit une charrue attelée de bœufs ; au premier plan, des guerriers vêtus de tuniques courtes, coiffés de casques à cimiers, armés de petits boucliers ronds, de lances et d'épées, transpercent de coups les serviteurs de Job. Un homme se tient à l'écart, à gauche, faisant un geste d'effroi.

Comme fond du paysage, des bâtiments à droite ; à gauche, un bouquet d'arbres.

Suivant la légende, un second messager vint alors annoncer à Job que le feu du ciel avait détruit ses troupeaux et leurs bergers; puis un troisième lui dit que les Chaldéens s'étaient emparés de ses chameaux, après avoir massacré leurs gardiens. Ce dernier n'avait pas fini de parler qu'un quatrième lui apprenait la plus terrible des catastrophes qui devaient fondre sur lui : ses enfants, assemblés dans la maison de leur frère aîné, avaient été ensevelis sous les ruines de celle-ci, renversée par un ouragan.

Ces événements ne sont pas absolument ceux que notre sculpteur a représentés : nous voyons ici, dans l'angle supérieur gauche du plus grand panneau du retable, un serviteur de Job l'avertissant que ses bâtiments sont devenus la proie des flammes ; le fond de la composition principale nous offre le spectacle de l'incendie.

L'aile gauche (1) des constructions est un corps de bâtiment couvert en plate-forme ; les murs sont découpés en créneaux ; la façade de l'étage est flanquée d'une petite tourelle en encorbellement, crénelée comme les murs ; plus bas sont deux fenêtres jumelles, puis, au rez-de-chaussée, une baie en plein cintre par où sort un porc.

Le bâtiment principal est précédé d'un avant-corps, dont la face latérale visible monte du sol au toit sans ouvertures.

La façade principale est percée à l'étage seulement de deux fenêtres, puis vient une grande arcade tenant toute la hauteur des étages, encadrée de deux colonnes surmontées de sphères et couronnée d'un fronton triangulaire.

(1) Nous rappelons que nos indications sont données par rapport au spectateur.

Plus loin un mur adjacent, à pignon aigu, est percé d'une ouverture fermée par une porte de bois renforcée de grandes ferrures. Entre le versant de ce pignon et celui du fronton se dresse une tourelle cylindrique; une autre, de même forme, couverte d'une voûte en calotte sphérique, s'élève au centre des constructions. Toutes les baies sont à plein cintre.

Des flammes violentes s'échappent des toits et de toutes les ouvertures. De l'arcade principale, élevée de quatre degrés au-dessus du sol, sort un homme portant sur l'épaule un sac et sous le bras un coffret qui renferment sans doute la fortune de Job.

Celui-ci est assis au centre du tableau, sur un monticule de terre ou de cendres; il est entièrement nu, à l'exception de la tête, couverte d'un bonnet plat sans bords, et des reins, ceints de quelques haillons. Une femme debout, les mains jointes, se tient à sa droite.

D'autres personnages, hommes à droite, hommes et femmes à gauche et deux toutes petites figures à l'avant-plan, font divers gestes d'étonnement et de compassion.

Le petit groupe qui décore le montant droit du cadre nous montre Job assis, tandis qu'un homme debout, devant lui, semble lui prodiguer des consolations.

Deux autres groupes accessoires sont accolés aux montants à la hauteur du dais qui couronne cette composition. Dans celui de gauche, nous croyons reconnaître le Seigneur apparaissant à Job, devant lequel un ange est debout; dans l'autre, Job est représenté résistant aux tentations du démon.

Le Seigneur permit alors que son serviteur fût frappé d'un ulcère repoussant.

Nous le voyons dans la partie inférieure du panneau

central assis sur un monceau de cendres à l'ombre de grands arbres, au dehors de la ville, dont la porte se voit sur la gauche. Plusieurs personnages sont à ses côtés, entre autres sa femme, qui, les deux mains appuyées sur les hanches, l'excite à abandonner le culte du Seigneur; à gauche sont les trois amis qui étaient venus le visiter et qui, après avoir manifesté un profond chagrin à la vue des maux dont il était frappé, le consolèrent à leur façon en lui déclarant que ceux-ci lui étaient envoyés en punition de ses péchés.

Les mêmes personnages se retrouvent dans la composition supérieure du troisième panneau. Job est toujours assis au centre, à peu près nu; sa femme et ses amis s'éloignent de lui en ayant l'air de désapprouver et de railler les paroles qu'il leur adresse et par lesquelles il affirme de nouveau sa foi et sa confiance en Dieu.

Le fond du tableau représente, à droite, un vallon dans lequel est assise une enceinte aux murs crénélés que dépassent les cimes de grands arbres; le terrain remonte vers la gauche et forme une colline au sommet de laquelle est un moulin à vent; dans le sentier sinueux par lequel on y accède, s'avance vers ce moulin un homme courbé sous le poids d'un sac de grains.

Job est encore représenté assis dans les deux petits groupes suspendus dans le haut des parois latérales de cette case; à gauche, il a les mains jointes et est en conversation avec un personnage qui paraît l'exhorter; à droite, le Seigneur lui apparaît dans les nues.

Enfin, le dernier compartiment sous celui-ci nous montre la fin des misères de Job et sa récompense.

Le héros de la légende, dans la même pose que dans les autres compositions, est toujours vêtu seulement d'un linge entourant les reins et coiffé d'une toque sans bords évasée dans le haut, plate de fond et ressemblant assez aux coiffures actuelles de nos magistrats.

Comme dans la première scène, les personnages qui peuplent ce tableau s'empressent autour de lui ; ils lui présentent des troupeaux de brebis et de béliers; l'un d'eux, à gauche, est à genoux ; un autre, à droite, tient une volaille. Un soufflet, destiné sans doute à faciliter le dépouillement des animaux abattus, gît sur le sol au premier plan. Des chameaux se voient plus loin, à droite. Enfin, l'horizon est coupé de bâtiments divers.

Les petits groupes accessoires du panneau central sont portés par des motifs d'architecture figurant des arcades accouplées, découpées de trèfles, de flammes, etc. Ceux des compartiments latéraux reposent sur des tablettes à bords moulurés, soutenues par des encorbellements décorés de feuillage.

Toute la partie surhaussée du centre du retable est occupée par un grand dais gothique. Les autres niches sont également couronnées de dais ou de motifs divers flanqués de pinacles aigus d'une invention sobre, claire et très élégante et d'une exécution des plus habiles.

M. le curé de Schoonbroeck a bien voulu, sur notre demande, se livrer à des recherches dans les archives de la fabrique, mais il n'a rien découvert qui soit de nature à jeter quelque lumière sur les origines de cette belle œuvre.

Il paraît qu'une tradition répandue dans la localité prétend

qu'elle fut apportée du séminaire de Bois-le-Duc (Hollande) à l'époque des troubles des protestants.

La sculpture, passablement dégradée, a été convenablement restaurée par deux artistes belges en 1864-65. Quelques figures ont été entièrement refaites.

RETABLE DE CORBEEK-DYLE.

FIN DU XVe SIÈCLE.

Le retable, en bois, de l'église de Corbeek-Dyle mesure 2^m38 de largeur sur 2^m05 de hauteur. Il présente la forme d'un rectangle allongé, divisé en trois compartiments. Celui du milieu contient deux scènes, l'une aux premiers plans, l'autre dans le fond. Chacun des deux autres est coupé par une séparation verticale qui le subdivise en deux cases. Le compartiment central est surmonté d'un second rectangle, un peu plus long que haut et qui contient un groupe de la Sainte-Trinité et des anges. Le tout est doré et polychromé.

Toutes les compositions disposées dans les niches de l'étage inférieur sont relatives à la légende de saint Étienne.

C'est d'abord, à l'extrême gauche, le Saint sacré diacre par les apôtres.

Saint Etienne est debout, au centre du premier plan ; les apôtres sont groupés autour de lui ; un seul de ceux-ci est imberbe ; il se tient à droite, les bras en croix sur la poitrine.

Nous voyons ensuite le Saint en discussion avec les Juifs : « Et comme Étienne prêchait fort souvent au peuple, dit » Voragine (1), des Juifs vinrent disputer avec lui. Et il eut

(1) *La Légende dorée*. Édition citée *supra*, t. I, pp. 45 et suiv.

» à tenir tête à ceux de la synagogue des affranchis, et aux
» Cyrénéens, et à ceux d'Alexandrie, et à ceux de Cilicie et
» d'Asie, et ils disputèrent tous avec Étienne. Et ils ne
» purent résister à sa sagesse, et ce fut son premier combat
» et sa première victoire... »

Le Saint se tourne vers le Juif placé à sa droite et, portant une main à sa poitrine, répond à la phrase que cet homme vient sans doute de prononcer, car il conserve encore le geste dont il a souligné ses paroles. A la gauche d'Étienne, un autre contradicteur se penche vers lui avec un mouvement de l'index qui semble indiquer qu'il vient de trouver un nouvel argument. Quatre autres Juifs écoutent la discussion; l'un d'eux, au fond, penche la tête sur l'épaule en regardant le Saint d'un air railleur.

Le héros de ces deux épisodes est représenté beaucoup plus petit que les personnages qui l'entourent; d'autre part, en opposition aux lois les plus élémentaires de la perspective, la dimension des figures croît en raison directe de l'éloignement du plan qu'elles occupent. C'est là sans doute un moyen employé par l'artiste pour laisser voir, au-dessus des autres, les personnages les plus éloignés, piètre stratagème qui ne dénote chez l'auteur qu'une ingéniosité naïve et un manque de la science du groupement.

Le compartiment central, aussi large à lui seul que les deux précédents ensemble, contient, nous l'avons dit, deux scènes, placées l'une derrière l'autre.

Nous voyons, au fond, se dérouler le cortège qui conduit le Saint au lieu du supplice.

Étienne s'avance en priant, entre les deux faux témoins qui l'ont accusé de blasphèmes; deux hommes barbus les

suivent, deux cavaliers ferment la marche. Ils sortent de la ville, figurée à droite par un grand mur à créneaux, derrière lequel s'aperçoivent des toits à pignons aigus; une porte cintrée, percée dans un mur qui ressort en arc de cercle, est flanquée de deux tourelles circulaires crénelées également.

« Ils se jetèrent sur lui, dit la *Légende dorée*, et l'em-
» menèrent hors de la ville, et ils le lapidèrent cruelle-
» ment; et ils prétendaient accomplir la loi qui prescrivait
» que le blasphémateur fût lapidé hors de l'enceinte de la
» cité... »

Le supplice fait l'objet de la composition principale. Le Saint, à genoux au centre de la scène, joint les mains et lève les yeux au ciel. Les deux faux témoins qui l'ont accusé lui jettent la première pierre; l'un de ces hommes est tout petit, barbu et possède une forte chevelure; l'autre, par contre, est une sorte de géant à grosse tête, dont le crâne est aussi bien rasé que la lèvre et le menton. Ils ne sont point nus, comme le fait supposer la phrase de la *Légende* :
« Et les deux faux témoins qui devaient jeter la première
» pierre ôtèrent leurs vêtements afin qu'ils ne fussent pas
» souillés de son contact et afin d'être plus disposés à le
» lapider... »

Le premier porte une chemise ou tunique courte, largement ouverte au col, serrée à la taille par une ceinture; les manches sont retroussées jusqu'aux coudes. Le plus grand a le torse couvert d'un vêtement collant à revers, dont les manches ne dépassent pas le biceps; sur les reins, une jupe courte dans le pan de laquelle il tient une provision de pierres, tandis qu'il lance la première avec un mouvement

furieux. Ses jambes nues se perdent dans de larges bottes à tiges molles.

Les deux hommes qui tantôt suivaient le martyr sont en conversation à gauche; l'un porte un chapeau très plat; l'autre, coiffé d'un turban, met la main sur la poignée, terminée en tête d'oiseau, d'un large sabre accroché, contre l'usage, à sa hanche droite.

Tous deux ont la barbe, la moustache et les longs cheveux ondulés.

Du côté opposé sont rangés les deux cavaliers. Celui qui est le plus près de nous porte une culotte courte et collante; il est chaussé de bottes et coiffé d'une sorte de casquette à visière. Son compagnon est couvert jusqu'aux pieds d'une robe amplement drapée; une pièce d'étoffe cache la nuque et les oreilles; sur la tête, un bonnet entouré d'un linge autour du front, et dont la pointe, inclinée en avant, est garnie d'une boule.

Dans l'angle gauche du premier plan est accroupi sur le sol un personnage que nous n'avons pas encore rencontré. Il est imberbe; ses longs cheveux, tombant sur les épaules, sont couverts d'un chapeau qui paraît imité de celui du proconsul Dacien, dans le retable du *Martyre de saint Georges*. Sa robe est ample, à manches larges; il tient sur les genoux une pièce d'étoffe; un chapeau est déposé par terre à ses pieds. Ces objets appartiennent sans doute aux faux témoins et figurent les vêtements qu'ils ôtèrent, suivant Jacques de Voragine, « et il les mirent aux pieds d'un » enfant qui était là, et qui se nommait Saul, et qui depuis » eut le nom de Paul. Et comme il gardait les vêtements » de ceux qui lapidaient Étienne, afin de leur faciliter leur

» œuvre de destruction, il le lapida, pour ainsi dire, par les
» mains de tous. »

Des rochers sont disposés en cirque derrière les acteurs de ce drame; les côtés de la scène sont fermés de murs, percés de larges et hautes fenêtres ogivales, garnies de petits carreaux en losange. Les mêmes fenêtres se remarquent dans chacun des autres compartiments.

Après la mort de saint Étienne, « Gamaliel et Nicodème,
» qui dans tous les conseils des juifs étaient favorables aux
» chrétiens, l'ensevelirent au champ de Gamaliel, et ils le
» pleurèrent beaucoup. »

C'est l'ensevelissement du martyr qui fait le sujet de la quatrième composition du retable.

Deux hommes portent le corps en le tenant sous les épaules; un autre, à droite, le soulève par les jambes. Deux assistants se tiennent du côté droit; le premier a les mains jointes, l'autre, les bras en croix sur la poitrine. Trois personnages, qui garnissent le fond, présentent avec les premiers ce contraste illogique de proportions que nous avons remarqué plus haut.

La dernière composition montre la vénération des reliques du Saint.

La châsse est déposée au fond, sur un autel. Deux prêtres se tiennent à droite, un troisième à gauche. De chaque côté est un enfant de chœur. L'un a la main sur un livre posé sur un lutrin, dont le pied figure un balustre fort simple et peu élégant; l'autre porte d'une main un flambeau, de l'autre, une petite coupe d'encens. Tous deux ont un costume pareil à celui dont le martyr était vêtu dans les scènes précédentes : longue robe, dont les manches passent

sous celles, beaucoup plus courtes, de la tunique. Cette dernière pièce descend jusqu'aux genoux; elle est fendue, de chaque côté, de la ceinture jusqu'au bas et bordée d'une broderie.

Il nous reste à parler du panneau qui surmonte le compartiment central du retable.

Un large banc en occupe presque toute la largeur; le dossier est découpé en deux rectangles que des meneaux divisent en ogives ajourées.

Sur ce banc, à notre droite, est assis le Père Eternel. Il bénit de la main droite, tandis que la gauche tient un livre ouvert posé verticalement, de façon à en montrer le texte.

Le Christ est debout à gauche, les mains ouvertes, levées à la hauteur des épaules.

Au centre et un peu plus haut, entre le Père et le Fils, se voit, les ailes déployées, la colombe symbolique du Saint-Esprit.

A chaque extrémité du tableau, dans l'espace réservé entre le cadre et les bras du banc, se tiennent deux anges aux ailes ouvertes; ceux du second plan sont debout; les premiers, assis sur le sol, jouent d'un instrument de musique.

Les arêtes des cloisons séparant les diverses compositions de l'étage inférieur sont ornées, jusqu'à mi-hauteur, de colonnettes à nervures saillantes en chevrons. Leur chapiteau sert de socle à une statuette. On voit, de chaque côté du panneau central, un saint barbu, tête nue; à gauche, un diacre, puis un évangéliste, — du moins nous le supposons tel à cause du grand livre ouvert qu'il porte; à droite sont un évêque mitré, puis

un guerrier couvert d'une armure, — sans doute saint Georges.

Chacune de ces figurines est surmontée d'un dais avec pinacle orné de crochets, accolé à un faisceau de nervures couronné d'un chapiteau qu'un autre pinacle surmonte.

Une personne autorisée a émis l'avis que cette œuvre « paraît dater du milieu du XVIe siècle ».

Nous doutons qu'elle soit d'une époque aussi avancée; les vêtements, les détails architectoniques, offrent infiniment plus de rapports avec le XVe siècle qu'avec le milieu du XVIe. C'est du gothique, mais non pas du meilleur.

Les costumes, il est vrai, sont loin de présenter cette diversité, cette richesse qui distinguaient les sculptures gothiques de la belle époque; ils sont en général assez simples. Dans la seconde scène, un des juifs porte une tunique courte au bord découpé de larges festons en demi-cercle ornés de glands; d'autres ont les épaules couvertes de pèlerines qui, de même que cette tunique, semblent une imitation — mais combien dégénérée! — des vêtements pittoresques dont Borremans habille ses personnages.

Le pli des draperies manque souvent de logique, de science et de fermeté.

Les coiffures sont bizarres, mais en général des plus simples. Plusieurs se composent d'une forme en boule autour de laquelle sont relevés les bords, découpés en festons arrondis. Le personnage qui joint les mains, dans la scène de l'ensevelissement, a sur la tête une sorte de bol renversé; son voisin, qui a les bras en croix, porte un chapeau qui rappelle parfaitement celui de nos mineurs. Après les coiffures que nous avons notées dans la scène de la lapi-

dation, celles des cavaliers, de l'homme au turban et du personnage accroupi à gauche, — cette dernière, copiée de Jean Borremans, — nous n'avons guère à en signaler que deux, dans le second compartiment : au fond, l'homme qui regarde Etienne avec ironie est coiffé d'un chapeau mou et bas ; les bords sont découpés en quatre rectangles, relevés autour de la forme ; celui qui se trouve au-dessus du front est orné d'une espèce de bouton carré ; un autre individu, à la droite du précédent, possède un de ces bonnets peu élevés, aux bords ondulés et chiffonnés, dont Teniers a coiffé plusieurs de ses paysans.

Des cinquante-cinq figures qui peuplent le retable, trente-trois ont la tête nue. Nous ne comptons pas, dans ce nombre, les statuettes adossées aux montants, dont deux sur six seulement sont coiffées : l'une d'une mitre, l'autre d'un casque.

L'exécution de la sculpture est très inégale et ne paraît pas être partout du même ciseau. A côté de personnages bien proportionnés, à la physionomie expressive et bien personnelle, nous en trouvons d'autres absolument difformes, avec des mains minuscules et d'énormes têtes dénuées de toute espèce de sentiment quelconque.

Quant aux dais et aux ornements architectoniques qui couronnent chaque composition, ils sont d'un faire habile et d'une conception convenable, sans être des plus remarquables comme richesse d'invention.

En somme, les volets peints qui ferment le retable sont ce qu'il y a de meilleur dans toute l'œuvre.

Celle-ci a été restaurée, il y a quelque trente ans, et appropriée pour prendre place sur le maître-autel de l'église.

RETABLES DE NIEUPORT.

XVIIe SIÈCLE.

Les nefs latérales de l'église de Nieuport sont ornées de deux retables en style Renaissance dans lesquels la sculpture de figures ne joue qu'un rôle secondaire ; de même que plusieurs des retables précédemment décrits — à Mons notamment — ce sont des ordres d'architecture servant de cadre à des tableaux peints.

Le plus riche et le plus intéressant au point de vue de la sculpture est placé dans la nef latérale de droite.

Les extrémités d'un soubassement divisé en compartiments forment les piédestaux de deux couples de colonnes encadrant une grande niche rectangulaire que remplit l'œuvre picturale. Les deux colonnes extrêmes sont en retrait.

Le tiers inférieur des fûts est décoré de riches arabesques et de demi-figurines en bas-relief. Celles qui sont sculptées sur les colonnes les plus rapprochées de la baie représentent des anges en prières; les ailes sont ouvertes; les torses revêtus de tuniques à plis réguliers.

De tout petits chérubins, hauts comme le doigt à peine, sont placés dans les enroulements de l'ornementation. Le reste des fûts est couvert de branches entrelacées, garnies de feuillage et sur lesquelles sont perchés çà et là des oiseaux.

Les chapiteaux corinthiens supportent un entablement dont l'architecture et la frise sont divisées par deux consoles en trois compartiments et font saillie sur les deux colonnes intérieures, tandis que la corniche, très large de plafond, est d'un bout à l'autre sur un même plan.

La frise est décorée, au-dessus de chacune des quatre colonnes, de têtes ailées ; les trois compartiments formés par les consoles au-dessus du tableau sont ornés de rinceaux ; celui du milieu, plus allongé que les deux autres, porte en outre, au centre, un petit cartouche que soutiennent deux figurines vues jusqu'à mi-corps. Deux têtes ailées se trouvent encore au-dessous des consoles.

L'attique qui surmonte l'entablement forme six piédestaux ; deux sont au-dessus des consoles de la partie centrale ; ceux des extrémités, accouplés, sont supportés par les grandes colonnes. Les premiers sont reliés aux seconds par un garde-corps à trois balustres.

Les piédestaux du centre sont réunis entre eux par un soubassement plein et portent deux colonnettes entre lesquelles est réservée une niche à plein cintre.

La partie inférieure des fûts est enrichie de têtes de fantaisie et d'ornements divers ; la partie supérieure est couverte, comme aux colonnes principales, d'entrelacements de branches feuillées où se posent des oiseaux.

Dans la niche est une statue d'archevêque mitré tenant de la main droite un calice surmonté d'une hostie, de l'autre, une hampe terminée par la croix archiépiscopale. Sous ses pieds sont, à sa droite, une figure humaine, à sa gauche, un affreux démon dont la queue de serpent se tord, dont les griffes énormes s'accrochent désespérément à la robe du saint.

Cette statue repose sur une saillie de la corniche de l'attique, portée par un encorbellement ; la partie médiane de celui-ci forme une sorte de corbeille à travers laquelle s'échappent des feuilles et des fruits ; la partie supérieure est un quart de rond orné d'oves.

Les écoinçons et la clef de l'arcade sont garnis de têtes ailées. L'entablement porte à ses extrémités les amorces d'un fronton dont la moulure se recourbe en volutes vers l'intérieur ; deux anges y sont assis, accoudés sur les volutes, les ailes déployées.

Les quatre piédestaux qui surmontent les grandes colonnes portent des statues d'anges jouant de divers instruments de musique : figures gracieuses, joliment drapées ; poses naturelles et diversifiées ; exécution souple et élégante.

Nous avons dit que le soubassement qui porte tout l'édifice est divisé en compartiments ; les divisions sont marquées par des caryatides dont le haut figure un buste d'ange ; au centre est une arcade à plein cintre devant laquelle est placée une statue assise de la Vierge, tenant sur ses genoux le corps de son fils.

Enfin, deux petites niches sont accolées au mur à droite et à gauche du retable. Elles sont encadrées de colonnettes corinthiennes renflées vers la base et contiennent chacune une statuette : d'un côté, un évêque mitré portant un cœur dans une main, la crosse dans l'autre ; du côté opposé, saint Nicolas avec la cuvelle d'où sortent les trois petits enfants.

Les frises des entablements qui couronnent ces niches nous apprennent la date de l'exécution du retable ; elles portent l'inscription : ANNO 1630.

Ce monument est bien conçu, très élégant et d'une exécution savante ; il est en chêne, rehaussé de dorures et malheureusement bariolé d'une imitation de marbre aux innombrables petites veines très voyantes, qui n'est pas faite pour mettre en valeur les délicats détails de l'ornementation sculptée.

Le second retable est placé dans la nef gauche de l'église, non loin d'un très beau tabernacle dont la description viendra en son temps.

Ce retable est de proportions extrêmement élégantes. Comme dans le précédent, l'architecture encadre la peinture qui se compose ici de trois tableaux.

La partie inférieure est un soubassement à deux étages, dont quatre saillies servent de piédestaux à autant de colonnes corinthiennes, formant un portique à trois baies, dans lesquelles sont placées les peintures. Les deux baies latérales n'ont que la moitié de la largeur de celle du centre.

La partie inférieure des fûts des colonnes est décorée de têtes ailées, de rinceaux entremêlés de grappes de fruits et d'ornements divers. La partie supérieure, correctement galbée, est ornée de cannelures.

L'entablement est d'une conception originale : l'architrave, extrêmement réduite, est surmontée d'une très haute frise qui forme, comme elle, saillie au-dessus de chaque colonne et retrait dans les entrecolonnements. La corniche, au contraire, n'est en retrait qu'au-dessus des deux baies latérales.

Cette corniche est excessivement saillante; elle est soutenue par douze élégantes consoles à l'extrémité desquelles pend un ornement en poire renversée et dont la base s'appuie sur un petit cul-de-lampe orné d'une tête.

Une de ces consoles surmonte chacune des colonnes; les autres, à raison de deux pour les entrecolonnements latéraux et de quatre pour celui du centre, s'appliquent sur la frise; celle-ci se trouve ainsi divisée sur les côtés en trois, au milieu en cinq panneaux décorés chacun d'une tête de

chérubin ailée, placée au centre d'un gracieux encadrement.

Dans les compartiments formés dans le plafond du larmier par les consoles pendent les mêmes ornements en forme de poire qu'aux extrémités de celles-ci.

L'attique qui couronne l'édifice est plein à la partie centrale et découpé dans les parties latérales en onze petites arcades séparées entre elles par des balustres.

A chacune de ses extrémités est un piédestal portant un ange. Sur deux autres piédestaux, au-dessus des colonnes intermédiaires, sont des statuettes plus grandes représentant : à gauche, saint Nicolas avec la cuvelle et les enfants à côté de lui ; à droite, saint Laurent, tenant le gril, emblème de son martyre.

Tout un motif d'architecture s'élève au centre : c'est un portique à trois entrecolonnements formés, aux extrémités, par deux pilastres ; au milieu, par deux colonnettes à chapiteaux doriques. Le bas du fût de celles-ci est chargé d'ornements en relief très faible. Entre elles se dessine une arcade à plein cintre posant sur des piédroits dont l'imposte se prolonge en moulures sur les entrecolonnements latéraux. Chacun de ces derniers est décoré d'une petite niche cintrée avec tablette en encorbellement ; ces niches sont vides.

Sous l'arcade centrale, au contraire, se trouve une statue assise de la Vierge portant l'Enfant. La tablette sur laquelle repose ce groupe est formée d'une saillie semi-circulaire de la corniche de l'attique, soutenue par un encorbellement ornementé.

L'entablement est conçu dans le genre de celui du grand

ordre; chaque colonnette est surmontée d'une console, qui porte la corniche, de même forme que celles décrites plus haut. Enfin, des ornements découpés accostent et couronnent ce minuscule édifice.

(A continuer.)

HENRY ROUSSEAU.

ERRATUM.

Nous tenons à rectifier un *lapsus* qui nous a échappé en parlant des retables de l'église de Hulshout.

Nous avons dit (p. 65) — répétant une erreur qui s'est glissée dans un rapport annuel des Comités provinciaux de la Commission royale des Monuments (1), — que l'une de ces œuvres, placée à la partie supérieure de l'autel, représente des épisodes de la vie de saint Mathieu *ou Mathias*, patron de l'église.

Or c'est à saint Mathieu que l'église de Hulshout est consacrée et ce sont des scènes de la légende de cet Évangéliste, telle que la rapporte Jacques de Voragine (2), qui se déroulent dans la sculpture en question.

H. R.

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.* VII (1868), p. 479. Le rapport dit : COMMUNE DE HULSHOUT. RETABLES DE L'EGLISE DE SAINT-MATHIAS.

(2) Edition indiquée *supra*, t. II, p. 132.

QUELQUES RENSEIGNEMENTS

SUR LA

PROVENANCE DES OBJETS LACUSTRES

ACQUIS RÉCEMMENT

PAR LE MUSÉE ROYAL D'ANTIQUITÉS

ET

DESCRIPTION DE CES OBJETS

Le Musée royal d'Antiquités a acquis, en 1889, à des conditions avantageuses, une belle série d'objets lacustres. Cet achat est venu combler un vide, nos collections ne possédant point encore de pièces retirées de ces gisements archéologiques si nombreux et si intéressants à étudier, surtout en Suisse, et qui, jusqu'ici du moins, semblent devoir rester introuvés en Belgique (1).

---

(1) En effet, si l'on en excepte la station lacustre signalée par M. C. Ubaghs, près de Maestricht, qui, politiquement parlant, n'est plus sur notre territoire, nous n'avons fait aucune découverte dont l'importance nous permette d'affirmer l'existence en Belgique, aux temps préhistoriques, de cette coutume d'élever des constructions au-dessus des eaux.

Il y a cependant des probabilités reposant sur les trouvailles suivantes :

M. Ed. Hauboudin, de Stambruges (Hainaut), a découvert des silex taillés en un point du territoire de cette commune, sous quelques couches de sable, stratifié par deux minces couches de tourbe. « Si je dois écouter le dire des ouvriers, ajoute-t-il dans son rapport, dire que je suis en droit de supposer non préconçu, les alignements de pieux de chêne, mis à égale distance, en-dessous

Grâce aux renseignements que nous ont obligeamment fournis MM. E. Vouga, le Dr V. Gross et E. Delessert, nous pouvons rétablir aujourd'hui d'une façon précise l'état civil de ces différents objets. Ils proviennent tous d'une seule et même station située près de Saint-Blaise, sur le lac de Neuchâtel.

Cette curieuse station, dont les restes de pilotis apparaissent sur un espace de terrain assez considérable, s'étendant à l'ouest du village, appartient à M. Charles Zumbach, banquier à Saint-Blaise. Elle a été découverte vers 1879,

---

de ces terrains, me font croire que ces peuplades, de même que les habitants des cités lacustres, se logeaient sur pilotis, au milieu des marais impraticables. » (V. *Ann. du Cercle archéol. de Mons*, t. XVIII, p. 283.)

Autre découverte : au commencement de l'été de 1872, des changements faits au cours d'eau qui traverse le parc du château de Wideux, à Herck-Saint-Lambert (province de Limbourg), mirent au jour plusieurs ossements de grands mammifères et quelques débris de poterie, puis, en creusant un bassin, au même endroit, les ouvriers déterrèrent un crâne d'aurochs encore muni de troncons de cornes. Ayant continué à approfondir et à draguer le ruisseau, on trouva un certain nombre d'ossements, parmi lesquels quatre autres crânes, ainsi qu'une quantité assez considérable de noisettes et des fragments d'un pot de terre d'un travail très grossier. Comme le font remarquer MM. Geraerts et A. Van der Capellen, cette trouvaille, sans résoudre la question de l'existence des cités lacustres dans le Limbourg, peut cependant projeter quelque nouvelle lumière sur ces âges reculés (V. *Bull. de la Soc. des Melophiles de Hasselt*, 9e année, pp. 17 et suiv.).

Enfin, M. le capitaine E. Delvaux a fait aux environs d'Audenarde des constatations et des découvertes qui lui permettent de croire à l'existence, dans ces parages, aux temps préhistoriques, de rudimentaires palafittes.

Il y a peu d'années, en effet, des travaux considérables ayant pour objet la dérivation de l'Escaut et la rectification du lit de ce fleuve, atteignirent une couche de tourbe très ancienne.

M. Delvaux, qui suivait les travaux, put recueillir dans cette tourbe, dont l'étude géologique des lieux lui prouvait la grande ancienneté, des fragments de poterie, des armes et des outils en pierre, de nombreux ossements d'animaux, des bois de cerf incisés, des restes de repas, des graines, des céréales, des fruits carbonisés et deux fémurs humains (V. *Bull. de la Soc. d'anthropologie de Bruxelles*, t. II, pp. 115 et suiv.).

alors que, par suite des travaux exécutés pour la correction des eaux du Jura, le niveau du lac avait été abaissé de plusieurs mètres.

DESCRIPTION DES OBJETS

Pierre

Les hachettes et les haches-marteaux sont faites de roches dures (néphrite, diorite, quartzite, saussurite, jadéite, chloromélanite et serpentine).

— Hachettes à moitié polies. Ce ne sont même que des galets de torrent dont on s'est borné à aiguiser l'une des extrémités. Elles varient entre 4 et 10 centimètres de hauteur sur 3 et 4 centimètres de largeur au tranchant (Fig. 5, 6, 10, 11 et 12 de la pl. I).

— Hachettes minuscules en roche dure de couleur verdâtre, entièrement polies. La plus petite ne mesure que 3 1/2 centimètres de hauteur sur 3 centimètres de largeur au tranchant (Fig. 7 et 14 de la pl. I).

— Trois haches-marteaux ayant environ 15 centimètres de longueur (Fig. 17, 18 et 19 de la pl. II). Ces pièces peuvent compter parmi les plus belles de la collection.

L'une (Fig. 18) est demeurée brute, les deux autres sont entièrement et admirablement polies.

Percées, au centre, d'un trou rond, elles s'emmanchaient perpendiculairement à la façon de nos haches modernes. La forme de ces objets nous montre que l'on avait soin de renfler la pièce à l'endroit du trou d'emmanchure pour lui donner plus de solidité.

La plupart des haches-marteaux trouvées dans les différentes stations ont le tranchant et le marteau absolument intacts et ne paraissent point avoir servi d'armes ou d'outils, mais bien plutôt d'objets de parade ou d'insignes de commandement.

Saint-Blaise était un endroit où l'on fabriquait ces haches-marteaux, car on en a retrouvé beaucoup et à tous les degrés de fabrication, depuis l'ébauche la plus grossière jusqu'aux spécimens les plus parfaits. Malheureusement, elles étaient presque toujours cassées et ce n'est que bien rarement que l'on rencontrait des exemplaires comme ceux que nous représentons ici.

— Amulettes ou pendeloques en roche polie d'apparence schisteuse (Fig. 20 et 21 de la pl. II). L'une est munie, à sa partie supérieure, d'un trou de suspension, et mesure 6 1/2 centimètres de hauteur; l'autre porte, à la partie supérieure également, une encoche ou entaille destinée à fixer le cordon qui la tenait suspendue; elle a 8 centimètres de hauteur. Toutes les deux sont plates.

— Pointes en silex (Fig. 15 et 16 de la pl. I), dont l'une est taillée avec beaucoup de soin (Fig. 16). Elles mesurent 5 centimètres de hauteur.

Les objets en silex étaient assez nombreux à Saint-Blaise et généralement bien travaillés.

— Simples disques ou rondelles en pierre percées d'un trou au centre et dont le diamètre varie entre 4 1/2 et 6 centimètres (Fig. 22, 23, 24 et 26 de la pl. II).

Les unes sont plates des deux côtés, les autres sont plates d'un côté et légèrement bombées de l'autre.

Elles ont été taillées dans une roche tendre, se rayant

très aisément à l'ongle, d'un blanc jaunâtre présentant la couleur du mastic.

— Petites sphères pleines en pierre dure et en terre cuite perforées au centre (Fig. 1, 2, 3, 4 et 8 de la pl. I).

On est maintenant fixé sur la destination de ces petites sphères et de ces disques que nous venons de décrire : ce sont des fusaïoles ou pesons de fuseaux.

Ils ont été employés comme volants pour imprimer un mouvement durable plus accentué aux fuseaux (1).

M. le Dr V. Gross, de Neuveville, a retrouvé plusieurs de ces objets encore munis de la tige de bois qui complétait l'instrument (2).

Le même savant a découvert aussi dans la station de Locraz une tige de bois de 15 centimètres de longueur autour de laquelle était encore enroulée une certaine quantité de fil carbonisé. « Représentons-nous, dit M. le Dr Gross, la tige de bois munie d'un de ces petits volants en pierre dont j'ai parlé plus haut et nous obtiendrons l'outil complet, c'est-à-dire le fuseau employé à l'époque de la pierre pour préparer le fil » (3).

M. James Yates décrit comme suit (4) l'opération du filage à la main des anciens : « Le fuseau était un bâton long de

---

(1) Toutefois, beaucoup de sphères semblables en pierre ou en terre cuite, mais plus petites et affectant des formes plus régulières et plus symétriques, doivent être rangées dans la catégorie des grains de collier.

(2) Dr V. Gross, *Résultat des recherches exécutées dans les lacs de la Suisse occidentale depuis l'année* 1866. *Station de Locraz*, n°s 2 et 18. Voir aussi, du même auteur, *Les Protohelvètes*. Paris, 1885, pp. 100 et 101.

(3) *Résultat des recherches exécutées dans les lacs de la Suisse occidentale depuis l'année* 1866, p. 6.

(4) Dans le *Dictionary of Greek and Roman antiquities*, du Dr William Smith, article *Fusus*, p. 565 de la 2e édition.

25 à 30 centimètres, pourvu à sa partie supérieure d'une fente ou d'un crochet dans lequel le fil était arrêté, de sorte que le poids du fuseau tirait sur le fil et le faisait descendre au fur et à mesure qu'il se formait. L'extrémité inférieure du fuseau était insérée dans une petite rondelle que nous appelons fusaïole, faite de bois, de pierre ou de métal, destinée à tenir le fuseau d'aplomb et à accélérer sa rotation. La fileuse imprimait de la main droite, et de temps en temps, un mouvement de rotation au fuseau pour mieux tordre le fil, et, toutes les fois que l'allongement de celui-ci faisait descendre le fuseau jusqu'à terre, la fileuse retirait le fil de la fente, l'enroulait sur le fuseau, et, l'ayant replacé dans sa fente, recommençait à tirer les fibres attachés à la quenouille et à tresser une autre longueur ».

Corne de cerf

— Gaine de hache formée de la partie du bois la plus rapprochée de la couronne (Fig. 36 de la pl. III). Elle a 7 centimètres de hauteur sur 4 1/2 centimètres de largeur. La partie opposée à la douille est taillée carrément pour l'adaptation d'un manche de bois.

— Superbe hache-marteau en corne de cerf (Fig. 30 de la pl. III). Dimension : 18 1/2 centimètres.

— Marteau façonné dans un andouiller à plusieurs bouts et dont l'extrémité opposée au marteau a été creusée en douille pour recevoir une hachette de pierre (Fig. 31 de la pl. III). Cette pièce, ainsi que la précédente, s'emmanchait perpendiculairement. Dimension : 17 1/2 centimètres.

Os

— Epingle de tête ou poinçon, en os poli. Hauteur : 18 centimètres (Fig. 27 de la pl. III).

— Eplingle à tête sphérique ayant probablement servi à assujettir la coiffure ou à fixer les vêtements. Hauteur : 14 1/2 centimètres (Fig. 29 de la pl. III).

De tous les objets de parure recueillis à Saint-Blaise, l'épingle est celui dont on a retrouvé le plus d'exemplaires.

— Poinçon en os avec cran pour le suspendre au moyen d'un cordon. Hauteur : 9 1/2 centimètres (Fig. 34 de la pl. III).

— Fragment d'un harpon muni de crochets, en os poli d'un seul côté. Hauteur : 8 centimètres, largeur moyenne : 2 1/2 centimètres (Fig. 32 de la pl. III).

— Ciseau, gouge ou lissoir en os poli. Hauteur : 5 1/2 centimètres, largeur : 2 1/2 centimètres (Fig. 15 de la pl. I).

— Ciseau, gouge ou lissoir en os. Hauteur : 11 centimètres (Fig. 28 de la pl. III).

— Poinçon en os. Hauteur : 8 1/2 centimètres (Fig. 33 de la pl. III).

— Poinçon en os. Hauteur : 15 centimètres (Fig. 35 de la pl. III).

Cet objet et les quatre précédents, comme tous ceux du même genre recueillis à Saint-Blaise, sont des os longs de certains animaux, surtout de la vache et du porc, brisés pour en extraire la moelle ou sciés longitudinalement avec un silex, puis appointés ou rendus tranchants à l'une des extrémités.

Ces ustensiles, tant en bois de cerf qu'en os, par suite de leur long séjour dans un milieu vaseux, ont acquis une patine superbe de couleur brune.

Divers

— Moule à pointes de lance, en terre cuite, d'une seule pièce. Hauteur : 11 centimètres, largeur : haut 5 1/2 centimètres, bas 5 centimètres (Fig. 25 de la pl. II).

— Petite scie en silex en forme de croissant, logée dans un bâton en os muni d'un trou de suspension et y fixée au moyen d'un mastic d'asphalte. Longueur : 12 centimètres (Fig. 9 de la pl. I).

C'est un des bijoux de la collection. Ces objets se trouvent bien rarement en aussi parfait état de conservation que celui-ci, car la plupart du temps le bois ou l'os est plus ou moins décomposé. Le trou pratiqué à l'extrémité servait, croit-on, à suspendre la scie aux vêtements ou dans la cabane.

— Petite hachette polie en roche dure, de couleur verdâtre, encore fixée dans sa gaine en corne de cerf à talon entaillé en V pour faciliter l'adaptation de la poignée en bois. Hauteur totale de l'objet : 10 centimètres; largeur de la hachette au tranchant : 2 centimètres (Fig. 38 de la pl. III).

Le tranchant de la hachette et le manche n'étaient point, comme on le voit, dans la même ligne; l'outil s'emmanchait donc de la même façon qu'une houe.

Hachette polie en roche dure, de couleur verdâtre, dans son emmanchure en corne de cerf taillée pour s'adapter dans une poignée en bois. Hauteur totale : 11 centimètres; largeur de la hachette au tranchant : 5 1/2 centimètres (Fig. 37 de la pl. III).

Ces derniers objets sont précieux également, car il est rare de retrouver les deux pièces ensemble : la hachette dans sa gaine.

AGE DE LA STATION

La station de Saint-Blaise appartient en majeure partie à l'époque de la pierre polie, mais ce qui la rend surtout intéressante, c'est que le métal semble y faire son apparition, non comme d'habitude à l'état de cuivre et d'étain alliés, c'est-à-dire de bronze, mais à l'état de cuivre pur.

La station qui nous occupe aurait donc pris fin au moment où l'usage du cuivre se serait introduit (1).

EXPLORATION DE LA STATION ET DISPERSION DES OBJETS

Découverte en 1879 par M. E. Vouga, instituteur à Saint-Blaise, qui y fit, pendant ses heures de loisir, les premières et hélas les seules recherches méthodiques, cette station devint bientôt le champ de tout le monde.

Pendant plusieurs années, on y pratiqua des fouilles : quatre ou cinq personnes s'en mêlèrent, malheureusement sans suite, car elles ne recherchaient que des objets. Ceux-ci furent dispersés et éparpillés un peu partout. Nous en avons vu aux musées de Berne et de Neuchâtel et, d'après les ren-

---

(1) « Dans l'Est de l'Europe, en Hongrie, écrit M. Vouga, on a trouvé assez d'objets de cuivre pour pouvoir y admettre cet âge intermédiaire, mais dans l'Ouest, on en a jusqu'à présent trouvé trop peu pour qu'il soit possible de l'établir. Cependant le résultat des fouilles de ces dernières années est que nous avons eu dans nos lacs de Suisse des stations où les hommes de l'âge de la pierre ont commencé à se servir de métal, c'est-à-dire de cuivre pur, peut-être plus tard mélange d'un peu d'étain. »

seignements qui nous ont été donnés, des envois importants auraient été faits à plusieurs musées étrangers, notamment à Paris, à Berlin, à Londres et même en Amérique. Malgré cela, il en existerait encore, paraît-il, quelques collections particulières dans la contrée.

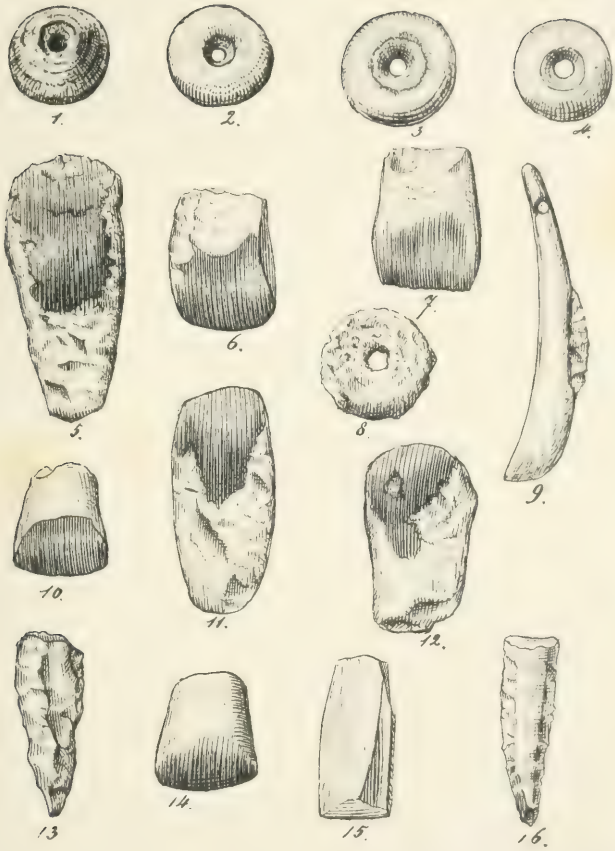
ÉTAT ACTUEL DE LA STATION

Il ne nous reste plus maintenant qu'à dire un mot de l'état actuel de la station : on suppose qu'elle renferme toujours et quand même bien des objets, mais on estime que les fouilles seraient à présent trop difficiles et trop coûteuses par le fait surtout du changement complet du régime des eaux.

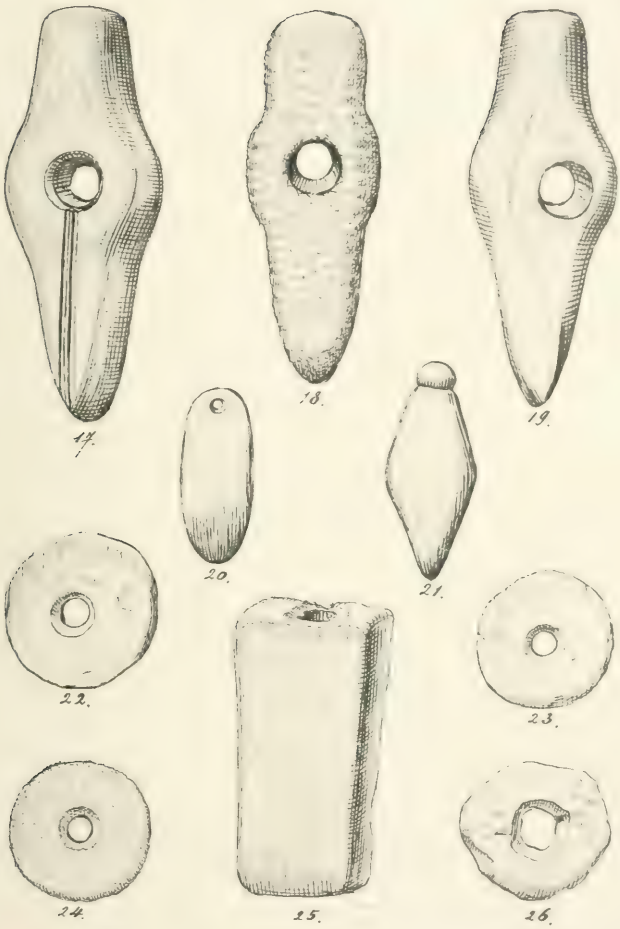
Bon Alfred de Loë,

Secrétaire de la Société d'Archéologie de Bruxelles.

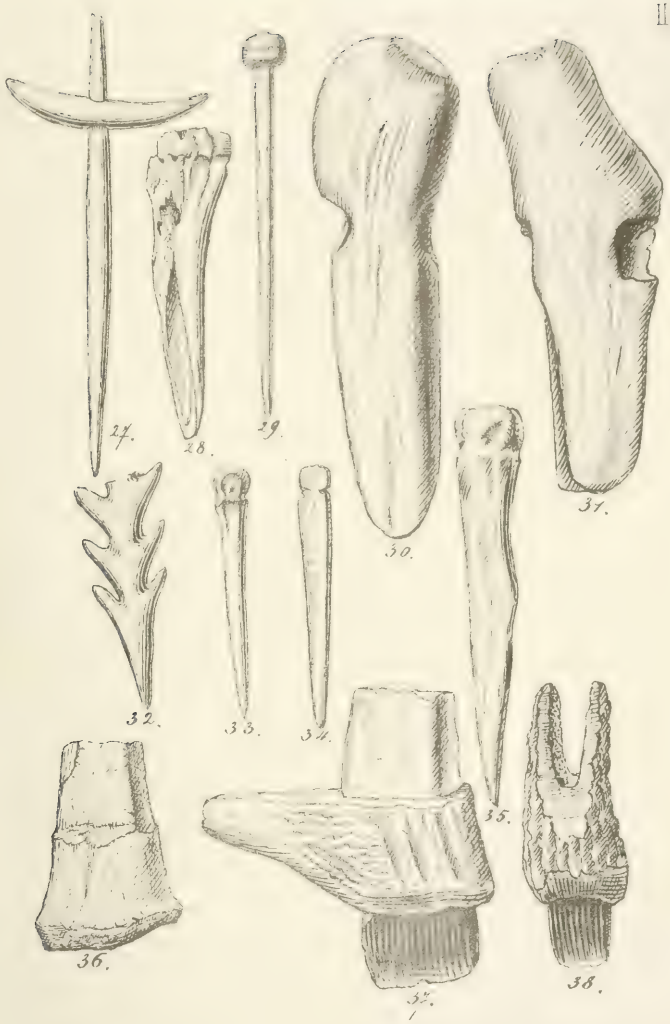
I.



Phototypie E. Aubry, Bruxelles.



Phototypie E. Aubry, Bruxelles.



Phototypie E. Aubry, Bruxelles.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 2, 9, 16, 23 et 30 mai; des 6, 13, 20 et 27 juin 1891.

ACTES OFFICIELS.

Par arrêté royal du 8 juin 1891, M. Sosson, professeur d'archéologie au grand séminaire, a été nommé membre correspondant de la Commission royale des monuments pour la province de Namur, en remplacement de M. le comte de Limminghe, décédé. Nomination d'un membre correspondant

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a approuvé :

1° Les dessins du chemin de la croix à exécuter par Mme de Gault pour l'église de Middelkerke (Flandre orientale); Église de Middelkerke. Chemin de la croix

2° Les dessins de vitraux à placer dans l'église d'Assche (Brabant); auteur, M. Dobbelaere. Église d'Assche. Vitraux.

Halles d'Ypres. Peintures décoratives

— Les délégués qui se sont rendus à Ypres (Flandre occidentale), le 11 juin 1891, pour examiner les peintures décoratives exécutées par M. Delbeke dans la grande salle à l'étage des Halles, ont constaté que l'artiste, aujourd'hui décédé, avait complété son œuvre et achevé les deux panneaux restants, à l'exception du dernier, qui n'est qu'ébauché. Cette ébauche étant assez avancée et complète sous le rapport des colorations et s'accordant bien au reste de la salle, il y a lieu de laisser le travail tel quel ; l'introduction d'une main étrangère risquerait de compromettre l'heureuse harmonie de l'ensemble.

Il y aura à compléter la décoration de la salle en peignant les panneaux qui font face aux peintures Delbeke et à décider si les nouvelles peintures seront des sujets à figures ou, comme dans la salle Pauwels, des trophées et des attributs.

Pour le pavement de la salle, on pourrait renouveler simplement le motif ancien, semis qui paraît plus heureux que le système employé dans la salle Pauwels, où la représentation de la double croix d'Ypres se suit en longues lignes monotones.

L'administration communale désirant fermer la salle Delbeke, la clôture, si elle est admise, devra être mobile afin d'être enlevée à volonté, et devra s'arrêter à une certaine hauteur pour permettre au regard d'apprécier toute l'étendue des galeries. M. l'architecte Van Ysendyck présentera un projet à cette fin.

Thielen. Retable

— Des délégués se sont rendus à Thielen (Anvers) pour inspecter le travail de restauration exécuté par M. Maillard, d'Anvers, aux deux volets peints qui recouvrent le retable

sculpté placé sur l'un des autels latéraux de l'église paroissiale. Ce retable n'est qu'une copie moderne d'un retable ancien conservé dans l'église d'Hulshout, copie assez bien exécutée, bien que les polychromies et les dorures en soient un peu dures. Il se compose de quatre compartiments, deux dans la partie centrale, en bas *la Nativité*, en haut *le Calvaire*, et une grande composition sur chacun des côtés, à gauche *le Christ portant sa croix*, à droite *le Christ au tombeau*.

A l'égard des volets, ils représentent l'histoire de *Sainte-Marguerite*, patronne de l'église. Chaque volet est à cinq compartiments. Au revers, on trouve trois autres compositions peintes comme les faces. La restauration paraît bien exécutée. Les peintures sont intéressantes, bien qu'appartenant à une époque visiblement postérieure à celle du retable sculpté, auquel il n'est pas sûr qu'elles aient appartenu. Il y a lieu de liquider la somme d'ailleurs très modique, 900 francs, due pour ce travail à M. Maillard.

L'église possède d'autres retables sculptés par MM. Blanchaert et Bressers et le chœur est décoré de verrières de M. Verhaegen. Il a été entièrement polychromé par M. Bressers et, à part quelques crudités de tons dans la grande nef, dont la décoration n'est d'ailleurs que commencée, l'ensemble est très satisfaisant.

Il faut noter aussi dans le chœur deux rangées de stalles sculptées, œuvre de M. Blanchaert, et dans la nef une chaire décorée de bonnes figures de M. Peeters, d'Anvers.

On ne peut accorder toutefois les mêmes éloges aux socles qui supportent dans l'église des statues polychromées, socles peints en couleurs très vives et décorés de simulacres de

fenêtres ogivales. La nature de l'objet ne comportait évidemment pas ce motif d'ornementation.

L'église renferme quelques objets d'art ancien des plus intéressants. A l'entrée du chœur, une croix triomphale, où la figure du Christ, d'un beau sentiment, a été polychromée à neuf. Il est fâcheux qu'on ne se soit pas borné à un simple travail de restauration, qui, dans les cas de l'espèce, doit toujours être aussi discret que possible. La même observation s'applique à un autre Christ ancien, d'une fort belle sculpture, mais de moindre dimension, qui est conservé dans le presbytère.

A l'entrée du chœur, encastrée dans le mur, on remarque également une fort belle plaque tombale en cuivre qui a figuré à l'exposition de l'art ancien et qui représente Louis van Leefdael et sa femme. Les délégués ont beaucoup détourné M. le curé de Thielen de faire restaurer les armoiries en émail, un peu dégradées, qui décorent les deux côtés de cette plaque.

On garde également dans la sacristie un petit Christ de procession en cuivre, de style roman et de beaucoup de caractère.

On remarque enfin à l'entrée de l'église, encastrée dans le mur, une grande pierre tombale de la famille des van der Gracht, anciens seigneurs de la localité. C'est une excellente sculpture de l'époque de la Renaissance. La figure de la femme, dont la tête est légèrement inclinée vers le mari, est particulièrement remarquable par le sentiment et le caractère. Un ange ailé, d'un grand mouvement et d'une belle tournure, tient l'écusson de la famille suspendu au-dessus des deux figures, et six petites têtes de chérubins, d'un

modelé charmant, servent de chaque côté de la composition principale à montrer des armoiries qui y sont en quelque sorte accrochées.

Il faut mentionner encore dans le jardin du presbytère l'ancienne cuve baptismale de l'église, de style roman, et de bon caractère. Il n'en reste guère que la moitié, mais avec cette moitié il serait aisé de reconstituer la cuve entière, décorée de têtes d'hommes bien conservées, et il serait intéressant de la conserver dans l'église.

Église de Sainte-Waudru, à Mons. Verrières.

— Des délégués ont inspecté, dans l'église de Sainte-Waudru, à Mons (Hainaut), les trois verrières n°s 12, 13 et 14, du côté méridional du haut-chœur, dont la restauration avait été évaluée en 1869 à 1,980 francs. Ces verrières ayant été fortement endommagées par l'ouragan du 12 mars 1876, l'estimation primitive a dû être majorée et portée à 2,130 francs.

Le travail de restauration exécuté par M. Capronnier a été effectué avec les plus grands soins et rien n'empêche de liquider les subsides alloués pour cette entreprise.

Il reste encore à exécuter quelques réparations aux vitraux des fenêtres hautes septentrionales du chœur, ainsi qu'à la grande fenêtre du transept nord. A la demande de M. Capronnier, le conseil de fabrique a même fait établir un échafaudage devant cette dernière fenêtre. Il est désirable que l'artiste exécute sans délai, ainsi qu'il l'a promis, du reste, les travaux peu importants qui doivent compléter la restauration des vitraux du chœur et du transept.

Les délégués ont profité de leur visite pour inspecter les travaux de restauration exécutés depuis quelques années au monument. Ces travaux leur ont paru satisfaisants.

La restauration de la partie méridionale de la nef avoisinant la façade ouest est adjugée; elle sera exécutée dans le courant de cette campagne avec le concours financier de l'État et de la province.

La ville s'est chargée de dégager les abords des côtés sud et ouest de l'édifice; ce travail complétera la restauration extérieure.

Lorsque les travaux de la campagne actuelle seront terminés, il importera de continuer la restauration tant intérieure qu'extérieure de la façade occidentale, ainsi que de la première travée et du portail intérieur. L'orgue qui occupe aujourd'hui cette première travée devrait être transporté dans un des bras du transept ou à proximité du chœur.

Il y aurait aussi utilité à placer un portail intérieur en bois devant la porte donnant accès dans l'église par le transept sud. Ce portail devrait être établi avant qu'on entreprenne les travaux de restauration du porche extérieur et de l'escalier. L'artiste chargé de dresser les plans de ce portail pourrait utilement s'inspirer d'un portail de la fin du xve siècle qui existe dans l'église de Saint-Pierre, à Louvain, monument contemporain de l'église de Sainte-Waudru. Il est désirable que le projet du portail précité soit soumis en même temps que le projet de restauration du porche et de son escalier, qu'il doit compléter.

Les délégués ont remarqué dans la première chapelle du bas-côté sud du chœur un autel en pierre sculpté avec retable du commencement du xvie siècle et dédié à Saint-Joseph. Ils ont cru devoir appeler l'attention du conseil de fabrique sur la convenance qu'il y aurait de soumettre des propositions pour la restauration de cet intéressant objet d'art.

— Des délégués ont examiné le nouveau modèle de la statue de *Charles-le-Téméraire* que M. Van Pottelsberghe est chargé d'exécuter pour l'escalier du Musée royal d'armures, à Bruxelles. Musée royal d'armures. Statue.

Cette figure ayant été trouvée satisfaisante, les délégués ont émis l'avis que rien ne s'opposait à son exécution en bronze.

— En 1887, le conseil de fabrique de l'église de Saint-Loup, à Namur, a soumis un devis estimatif des réparations à exécuter aux confessionnaux, à la chaire, au banc de communion, aux stalles et aux armoires du chœur. Église de Saint-Loup, à Namur. Sculptures.

Après avoir pris l'avis du comité provincial, la Commission s'est rangée à l'opinion de ses correspondants, qui étaient unanimes pour déclarer qu'il n'y avait aucune nécessité de faire les importants travaux demandés par le conseil de fabrique et qu'on devait se borner à quelques légères réparations, à remettre à leur place des fragments de sculpture détachés et renouveler quelques parties de plinthes en trop mauvais état pour être maintenues.

A la suite de cette décision, le conseil de fabrique ayant renouvelé sa demande, en insistant sur l'utilité des réparations qu'il projetait, la Commission a décidé de faire examiner les boiseries par des délégués lors du plus prochain voyage à Namur.

Cette visite a eu lieu le 20 avril 1891. Les délégués ont remarqué que l'ornementation sculpturale des boiseries présente, en effet, des lacunes qu'il serait intéressant de combler, parce qu'elles font tache dans l'ensemble de la décoration. Ce travail n'offrirait pas de sérieuses difficultés, puisqu'on trouverait dans ce qui existe tous les éléments

nécessaires à la restitution des parties disparues. Il n'y aurait pas lieu toutefois de réparer les petits accidents survenus à certaines parties des sculptures comme, par exemple, des angles ébréchés, des fragments de feuillages enlevés, etc., dont l'absence n'altère pas l'aspect d'ensemble de la décoration.

Les délégués ont pensé que le conseil de fabrique pourrait faire exécuter par un artiste de talent un essai de restauration d'un fragment de boiserie; ce parti permettrait de prendre ensuite une décision sur la suite à donner à cette affaire.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Ont été approuvés :

Hôpital de Liège. 1° Le projet relatif à la construction du nouvel hôpital de Liège; architecte, M. L. Demany;

Hospices de Looz-la-Ville. 2° Le projet relatif à l'agrandissement des locaux des hospices civils de Looz-la-Ville (Limbourg); architecte, M. Serrure;

Hôtel de ville de Grammont. 3° Le projet relatif à la restauration de l'hôtel de ville de Grammont (Flandre orientale), sous la réserve de tenir compte des remarques faites par la direction du service technique provincial en ce qui concerne quelques postes du devis et du cahier des charges. En vue de faire droit à une observation de M. l'architecte provincial, il conviendra de soumettre à l'autorité supérieure, lors de l'exécution des travaux, le détail des chapiteaux des colonnes du perron, afin qu'on puisse s'assurer si le caractère de ces ornements concorde avec le style de l'ensemble du monument, architectes, MM. Leonard et Langerock.

EDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Des avis favorables ont été donnés sur les projets relatifs : Construction et restauration de presbytères.

1° A la construction d'un presbytère à Bevel (Anvers); architecte, M. Blomme;

2° A la reconstruction du presbytère de Nassogne (Luxembourg); architecte, M. Bouvrie;

3° A la construction d'un presbytère à Woluwe-Saint-Etienne (Brabant), sous réserve d'améliorer la pente de l'escalier donnant accès à l'étage en faisant commencer la montée plus près du corridor; architecte, M. Struyven;

4° A l'agrandissement du presbytère de Corennes (Namur); architecte, M. Van Riel;

5° A l'exhaussement du presbytère de Saint-Jean-in-Eremo (Flandre orientale); architecte, M. Van Wassenhove;

6° A l'exécution de travaux complémentaires de restauration au presbytère d'Overbroeck, sous Brecht (Anvers); architecte, M. Gife.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a approuvé les plans relatifs à la construction d'églises :

1° A Corthys (Limbourg); architecte, M. Serrure; Eglise de Corthys.

2° A Bael (Brabant), sous réserve de modifier les réseaux de la rose du fond du chœur, afin de leur enlever la forme d'une croix qu'ils affectent dans le projet soumis; architecte, M. A. Van Arenbergh. Eglise de Bael.

Ont aussi été approuvés les projets d'agrandissement des églises de :

Église de Dommartin.

1° Dommartin, sous Saint-Georges (Liège); architecte, M. Boveroulle;

Église de Chavanne.

2° Chavanne, commune de Harsin (Luxembourg); architecte, M. Michaux;

Église d'Annevoie.

3° Annevoie (Namur); architecte, M. Lange.

Ainsi que les divers projets ci-après :

Église de Waret-la-Chaussée.

1° Travaux divers à exécuter à l'église et au presbytère de Waret-la-Chaussée (Namur); architecte, M. Lange;

Église de Saint-Jacques, à Bruges.

2° Dégagement du porche principal de l'église de Saint-Jacques, à Bruges (Flandre occidentale), et construction de dépendances pour cet édifice; architecte, M. De la Censerie;

Église de Houdeng-Goegnies.

3° Etablissement d'un portail intérieur à l'église de Houdeng-Goegnies;

Ameublement des églises.

4° Et enfin les dessins d'objets mobiliers destinés aux églises de :

Saint-Martin, à Saint-Trond (Limbourg) : maître-autel;

Eecloo (Flandre orientale) : stalles;

Etterbeek (Brabant) : appareils d'éclairage;

Westerloo (Anvers) : autel de la Sainte-Vierge;

Saint-Barthélemy, à Grammont (Flandre orientale) : deux autels latéraux;

Naast (Hainaut) : buffet d'orgues.

Église de Saint-Amand, à Roulers.

— Un délégué a examiné la chaire à prêcher placée récemment dans l'église de Saint-Amand, à Roulers (Flandre occidentale). Cette inspection a permis de constater que le meuble produit un bon effet et qu'il ne laisse rien à désirer sous le rapport des soins donnés à l'exécution.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

1° Le devis estimatif des travaux de restauration à exécuter à l'église de Treignes (Namur); architecte, M. Baclène; — Église de Treignes.

2° Le projet relatif à la consolidation de la tour de l'église de Zuyenkerke (Flandre occidentale); architecte, M. Verbeke; — Église de Zuyenkerke.

3° Le devis estimatif des travaux de réparation à exécuter à l'église et au presbytère de Pontillas (Namur); — Église et presbytère de Pontillas.

4° Le projet dressé par M. l'architecte Geirnaert pour la restauration de l'église d'Elversele (Flandre orientale); — Église d'Elversele.

5° Le projet de restauration des toitures de l'église d'Oosterzeele (Flandre orientale) et d'établissement de trottoirs autour de l'édifice; architecte, M. De Bosscher; — Église d'Oosterzeele.

6° Le projet de restauration de l'église de Dacknam (Flandre orientale), sous réserve de conserver les traces des fenêtres romanes qui se remarquent encore dans la façade latérale nord et qui rappellent l'origine de l'édifice; architecte, M. Geirnaert; — Église de Dacknam.

7° Le projet relatif à la restauration de l'église de Bottelaere (Flandre orientale); — Église de Bottelaere.

8° Le projet des travaux complémentaires de restauration à effectuer à l'église de Dinez, commune de Mont (Luxembourg); architecte, M. Cupper; — Église de Dinez.

9° Le devis estimatif des travaux de restauration à exécuter à l'église de Bierwart (Namur); architecte, M. Blandot; — Église de Bierwart.

10° La restauration d'une partie des toitures de l'église de Vosselaere (Flandre orientale); architecte, M. Van Assche; — Église de Vosselaere.

11° Le devis estimatif des travaux de réparation à — Église de Habay-la-Vieille.

effectuer à l'église de Habay-la-Vieille (Luxembourg); architecte, M. Legros;

Église de Damme. 12° Le devis estimatif des travaux supplémentaires occasionnés par la restauration de l'église de Damme (Flandre occidentale); architecte, M. Verbeke;

Église de Hollebeke. 13° La restauration des toitures de l'église de Hollebeke (Flandre occidentale); architecte, M. Carette;

Comptes de travaux de restauration d'églises. 14° Les comptes des travaux de restauration exécutés aux églises de :

Walcourt (Namur): exercices 1889 et 1890;

Notre-Dame, à Huy (Liège) : exercice 1885;

Saint-Rombaut, à Malines (Anvers), tour : exercice 1890;

Saint-Bavon, à Gand (Flandre orientale) : exercices 1888, 1889 et 1890.

Église Saint-Bavon, à Gand. — Un délégué a examiné les travaux de restauration effectués au transept sud de la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand.

Il a constaté que ces ouvrages sont entièrement terminés et que leur exécution ne laisse rien à désirer. La façade du transept ainsi restaurée produit le meilleur effet et l'on peut citer le nouveau portail dont elle est ornée parmi les conceptions les mieux réussies.

Église de Saint-Jean-Baptiste, à Namur. — En séance du 17 janvier 1891, la Commission, appelée à se prononcer sur le projet de restauration de la tour de l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Namur, a décidé, pour apprécier l'importance des travaux projetés, de faire inspecter l'édifice par des délégués.

Les travaux étaient estimés à . .	fr.	49,266
Les ressources locales s'élevaient à . . .		25,000
Déficit. .	fr.	24,266

La province avait décidé d'allouer un subside de 12,133 francs, égal à la moitié du déficit, et on sollicitait une pareille subvention de l'État.

Le 17 février suivant, M. le Ministre de la justice a fait connaître que, sans que les plans aient été soumis à l'approbation de Sa Majesté, comme l'exige l'arrêté royal du 16 août 1824, des travaux coûtant 49,266 francs ont été exécutés à l'édifice. Il priait en même temps la Commission d'examiner si les plans qui, d'après une annotation inscrite sur les dessins, ont été adoptés par le collège le 4 septembre 1876, ont reçu leur complète exécution.

Il résulte des pièces du dossier que les plans ont, en effet, été adoptés non pas le 4 septembre, mais le 4 novembre 1876, et que le devis qui y était joint s'élevait à fr. 71,456-54.

Les délégués qui ont inspecté l'édifice ont constaté que l'entreprise est terminée; ils ont remarqué toutefois qu'on a négligé de restaurer une partie de la corniche en pierre à la naissance de la flèche du côté de la façade principale. Il y aura lieu de compléter ce travail.

Les ouvrages exécutés semblent en rapport avec le chiffre de la dépense prévue (49,266 francs); ils ont été effectués avec soin et il a été tenu compte de la recommandation faite par la Commission, dans son rapport du 8 novembre 1876, de ne pas employer des assises de pierre d'une hauteur régulière et de suivre l'appareil existant.

Les délégués ont remarqué, lors de leur visite, que la façade latérale de gauche et le retour de celle-ci vers la tour sont en mauvais état et exigent de promptes réparations. Il serait à désirer que l'on soumît à bref délai un projet complet de restauration de toutes les parties endommagées.

Église de Saint-Pierre, à Anderlecht.

Par lettre du 2 février 1891, M. le Gouverneur de la province du Brabant a soumis à la Commission le projet relatif à la restauration intérieure du chœur de l'église de Saint-Pierre, à Anderlecht.

Une lettre de l'administration communale, jointe au dossier, faisant connaître que les travaux précités étaient en voie d'exécution, la Commission a chargé des délégués d'inspecter l'édifice pour lui rendre compte de l'état d'avancement de ces ouvrages et de la façon dont ils s'effectuent.

Il résulte de cet examen que la restauration proprement dite du chœur est terminée: elle comporte le débadigeonnage, le grattage et le nettoyage des parements, moulures, etc., la restauration des moulures et sculptures qui avaient été détériorées, la réparation des peintures décoratives découvertes sur les voûtes, l'enlèvement des stalles, etc. Le tout a été complété par la restauration d'un ancien Christ et son placement sur une croix dans l'arc triomphal.

Le débadigeonnage a été aussi opéré dans la première chapelle à gauche de la tour, qui est occupée par les fonts baptismaux; la même opération était sur le point d'être terminée dans la chapelle de Saint-Guidon, à droite de la tour.

Outre que tous ces travaux ont été effectués sans l'assentiment préalable des autorités compétentes, il est visible qu'ils ont été exécutés avec une certaine précipitation. On remarque, par exemple, dans la restitution des crochets de l'arcade, à droite de l'abside, des défauts de proportion et de style qu'une étude plus minutieuse et une instruction complète du projet eussent permis d'éviter. L'essai de polychromie exécuté aux niches et dais de l'abside n'est pas non plus à recommander.

Bien que les renseignements fournis aux délégués soient affirmatifs sur ce point que le débadigeonnage s'est borné à l'enlèvement du crépissage et au lavage des murs, l'aspect actuel des parements, d'un ton blanc absolument uniforme, permet de supposer que si l'on n'y a pas appliqué un enduit, on a tout au moins employé un procédé de lavage trop énergique qui a fait disparaître la teinte naturelle et variée de la pierre.

Le rejointoyage laisse aussi à désirer en ce sens qu'il imite la taille et se confond avec la pierre et n'a laissé que des joints presque imperceptibles. Au chœur, on a accusé les joints par des traits d'ocre rouge d'un effet très peu satisfaisant. L'architecte a toutefois déclaré que ce dernier travail n'est que provisoire, en attendant une peinture décorative, qui est subordonnée à l'exécution des verrières.

On doit regretter que des travaux d'une nature aussi délicate et dont l'exécution devait nécessairement rencontrer certaines difficultés, aient été poursuivis sans aucun contrôle.

On doit aussi appeler l'attention des autorités compétentes sur le peu de convenance qu'il y a de consacrer des sommes importantes à des ouvrages qui peuvent être considérés comme de luxe, alors que l'extérieur de l'édifice réclame des travaux considérables et urgents de consolidation et de restauration. Il importerait, semble-t-il, de suspendre tous travaux inutiles à la conservation même de l'édifice, à moins qu'ils ne s'exécutent au moyen de dons particuliers spécialement alloués à cette fin.

Partageant l'avis de ses délégués, la Commission pense qu'il n'y a pas d'inconvénient à accepter le fait accompli, sauf toutefois en ce qui concerne les crochets de l'arcade du

chœur, qui devront être remplacés. Leurs dimensions et leur style ne concordent pas avec le fragment qui est visible sur une photographie prise avant la restauration. D'autre part, depuis l'inspection de l'édifice, plusieurs conférences que le collège a eues avec l'architecte l'ont convaincu que la reproduction de ces ornements est inexacte. Pour ces détails, on devra se conformer rigoureusement au fragment précité et soumettre des modèles avant l'exécution en pierre.

Église primaire de Dinant.

— Par lettre du 10 octobre 1890, M. le doyen de Dinant a fait connaître que les deux maisonnettes qui se trouvaient accolées au transept sud de l'église primaire ont été démolies et qu'une inspection était nécessaire pour que le collège puisse se rendre compte de la situation de cette partie de l'édifice et examiner d'anciens meneaux de la grande fenêtre mis à découvert par suite de cette démolition.

Les délégués qui se sont rendus à Dinant ont examiné ces restes de la fenêtre primitive et ils sont d'avis qu'il y a lieu d'en tenir compte pour le rétablissement des meneaux qui, dans tous les cas, doivent être renouvelés.

Le devis estimatif, dressé le 2 avril 1891 par M. l'architecte Van Assche, pour l'achèvement complet de la restauration de l'église est accompagné de nouvelles études de meneaux pour la fenêtre précitée; elles sont basées sur la situation primitive, et la Commission a donné la préférence au projet n° 4. Ce devis s'élève à fr. 42,508-54, et les travaux seraient exécutés en deux ans; il y aura lieu toutefois d'ajourner la construction du grillage au pourtour de l'église; le devis sera ainsi réduit à fr. 58,067-05

L'administration communale déclare ne plus pouvoir intervenir dans les frais de cette restauration. La province

consent à allouer un dernier subside de 7,000 francs et demande que le département de la justice accorde 14,000 francs. Le conseil de fabrique ne fait pas connaître le chiffre de son intervention, mais il résulte des termes de sa lettre du 15 septembre 1890, qu'il lui reste encore un capital en caisse.

A part une observation au sujet de l'exécution de la porte en bois de l'entrée principale, les travaux exécutés depuis la dernière inspection n'ont donné lieu à aucune critique.

Les délégués ont engagé M. Van Assche à faire exécuter quelques fouilles dans le portail méridional pour rechercher s'il n'y aurait pas possibilité de lui restituer son niveau ancien et, par suite, d'établir une communication entre ce portail et l'ancien porche roman qui sert actuellement de chapelle des fonts baptismaux.

Se ralliant aux conclusions du rapport de ses délégués, la Commission a émis l'avis que rien ne s'oppose à ce que le Gouvernement autorise l'exécution de ces travaux d'achèvement et alloue les subsides qui lui sont demandés.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

Le 7 août 1891, la Commission a eu le regret de perdre un de ses membres effectifs, M. Louis De Curte, architecte, à Bruxelles.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 3, 4, 11, 18 et 25 juillet; des 1, 8, 13, 22 et 29 août 1891.

PEINTURE ET SCULPTURE.

Des avis favorables ont été émis sur :

1° Le dessin d'un vitrail à placer dans l'église de Saint-Sulpice, à Diest (Brabant); auteur, M. Osterrath; — Église de Saint-Sulpice, à Diest. Vitrail.

2° Le projet de verrières à placer dans la basse-nef sud de l'église de Saint-Germain, à Tirlemont (Brabant); auteur, M. Verhaegen; — Église de Saint-Germain, à Tirlemont. Verrières.

3° Le devis estimatif des travaux de restauration à exécuter au chemin de la croix de l'église de Beveren-Waes (Flandre orientale); — Église de Beveren-Waes. Chemin de la croix.

Hôtel de ville de Louvain. Peintures.

4° Le projet des peintures décoratives à exécuter par M. Cardon dans la salle des mariages, à l'hôtel de ville de Louvain (Brabant). Il conviendra toutefois, avant de passer à l'exécution définitive de ce projet, que l'auteur indique sur place par des échantillons la décoration qu'il propose pour la cheminée et les compartiments du plafond. L'examen de ces essais permettra de se rendre un compte plus exact de l'effet d'ensemble du travail;

Église de Walcourt. Sculptures du jubé.

5° Le devis estimatif dressé par M. Van Dycke pour l'achèvement du nettoyage des sculptures du jubé de l'église de Walcourt (Namur).

Groupe du Parc de Bruxelles.

— Des délégués ont inspecté le moulage exécuté par M. De Rudder du groupe représentant *le Commerce*, qui orne l'allée asphaltée du Parc de Bruxelles.

Ce travail ayant été exécuté avec soin, la Commission a émis l'avis qu'on pouvait autoriser la reproduction en pierre de l'œuvre précitée.

Église de Saint-Quentin, à Hasselt. Restauration.

— Les délégués qui ont inspecté l'église de Saint-Quentin, à Hasselt (Limbourg), ont examiné les travaux de restauration exécutés à l'ancienne croix triomphale et à une série de statues que cet édifice possède. Ils ont émis l'avis, auquel la Commission s'est ralliée, que ces travaux ont été convenablement exécutés et que rien ne s'opposait à la liquidation du subside promis pour cette entreprise.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Halle de Nieuport. Restauration.

La Commission a approuvé le devis estimatif de quelques travaux urgents de réparation à exécuter à la tour de la halle de Nieuport (Flandre occidentale).

— Des délégués ont inspecté, le 6 août 1891, les travaux de restauration exécutés à l'hôtel de ville de Termonde (Flandre orientale). Hôtel de ville de Termonde. Restauration.

Ils ont constaté que ces ouvrages ont été effectués dans de bonnes conditions et que pour la restauration du pignon vers le palais de justice, il a été tenu compte des recommandations faites lors d'une précédente inspection.

Il n'y a donc aucun inconvénient à opérer la liquidation du subside promis par l'Etat pour l'exécution de cette entreprise.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Ont été approuvés :

1° Le projet de reconstruction du presbytère de Nieucappelle (Flandre occidentale); architecte, M. Verbeke; Construction et restauration de presbytères.

2° Le projet relatif à la construction d'un presbytère à Becquevoort (Brabant), sous réserve de tenir compte des observations faites par M. l'architecte provincial adjoint intérimaire dans son rapport en date du 6 août 1891. Toutefois, en ce qui concerne la dimension des locaux que ce fonctionnaire signale comme étant très vastes, c'est aux administrations intéressées à apprécier s'ils répondent aux nécessités locales; architecte, M. Langerock;

3° Le projet relatif à la construction d'un presbytère à Chairière (Namur), à la condition de donner à la citerne et à la fosse des murs indépendants de ceux de l'habitation, afin d'éviter des infiltrations dans les maçonneries du sous-sol; architecte, M. Van Gheluwe;

4° Le projet de construction d'un presbytère à Bourcy, commune de Longwilly (Luxembourg); architecte, M. Cupper;

5° Le projet de construction d'un presbytère à Chaumont, sous Florennes (Namur); architecte, M. Devreux;

6° Le projet d'agrandissement du presbytère de Wieze (Flandre orientale); architecte, M. Van Assche;

7° Le projet de restauration du presbytère de Rothem (Limbourg); architecte, M. Christiaens;

8° Le devis estimatif de divers travaux complémentaires à exécuter au presbytère de Moinet, commune de Longwilly (Luxembourg); architecte, M. Cupper;

9° Le projet relatif à l'exhaussement du presbytère de Knocke (Flandre occidentale).

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a émis des avis favorables sur des projets relatifs à la construction d'églises :

Église de Saint-Roch à Deurne.

1° A Deurne, paroisse de Saint-Roch (Anvers); architecte, M. Baeckelmans;

Église de Geronsart.

2° A Geronsart, sous Boussu-en-Fagne (Namur), sous la réserve de tenir compte des observations présentées par M. l'architecte provincial et par le Comité des correspondants, au sujet de certains points qui intéressent la solidité de la construction et de remplacer la triple fenêtre rectangulaire du deuxième étage de la tour par une simple meurtrière, qui suffira à l'éclairage de cette partie de l'édifice; architecte, M. Haverland.

Ont aussi été approuvés les projets d'agrandissement des églises :

1° De Saint-Jean, à Watou (Flandre occidentale); architecte, M. Carette; Église de Saint-Jean à Watou.

2° De Hollogne-aux-Pierres (Liège); architecte, M. Jamar; Église de Hollogne-aux-Pierres.

3° De Regnez, commune de Bihain (Luxembourg), à la condition que, dans le cours de l'exécution des travaux, l'auteur supprimera les arcatures de la partie supérieure de la tour ainsi que les fenêtres ménagées dans le mur antérieur de la nef, aux deux côtés de la tour; la chapelle des fonts baptismaux et l'escalier donnant accès au jubé pourront être éclairés par de petites baies percées dans les murs latéraux de la nef; architecte, M. Cupper; Église de Regnez.

4° De La Panne, sous Adinkerke (Flandre occidentale); architecte, M. Vinck. Église de La Panne.

Ainsi que les divers projets ci-après :

5° Clôture et éclairage des escaliers latéraux de l'église de Saint-Servais, à Schaerbeek (Brabant); Église de Saint-Servais, à Schaerbeek.

6° Travaux supplémentaires nécessités par la construction de l'église de Ten Brielen, sous Comines (Flandre occidentale); architecte, M. De Geyne; Église de Ten-Brielen.

7° Travaux complémentaires motivés par la reconstruction de l'église de Sysseele (Flandre occidentale); architecte, M. Verbeke; Église de Sysseele.

8° Substitution d'une rosace à la fenêtre latérale prévue au chœur de l'église de Villers-l'Évêque (Liège); architecte, M. Froment; Église de Villers-l'Évêque.

9° Travaux d'achèvement de l'église de Ville-du-Bois, commune de Vielsalm (Luxembourg); architecte, M. Cupper; Église de Ville-du-Bois.

Église de Bovigny. 10° Complément des travaux de reconstruction de l'église de Bovigny (Luxembourg); architecte, M. Cupper;

Église de Reninghelst. 11° Placement de meneaux et de vitraux dans trois fenêtres du fond du chœur de l'église de Reninghelst (Flandre occidentale);

Église de Focant. 12° Construction d'une sacristie à l'église de Focant (Namur); architecte, M. Van Gheluwe;

Église de Chiny. 13° Construction d'une sacristie à l'église de Chiny (Luxembourg); architecte, M. Lange;

Église de Marbisoux. 14° Construction d'une sacristie à l'église de Marbisoux, sous Marbais (Brabant), et exécution de quelques travaux à cet édifice et au presbytère;

Objets mobiliers d'église. 15° Et enfin les dessins d'objets mobiliers destinés aux églises de :

Bambrugge (Flandre orientale) : stalles;

Eelen (Limbourg) : banc de communion et chaire à prêcher;

Overslag, sous Wachtebeke (Flandre orientale) : autel latéral;

Lahestre (Hainaut) : stalles;

Etterbeek (Brabant) : autels et confessionnaux;

Wechelderzanden (Anvers) : stalles;

Assche (Brabant) : maître-autel;

Vivy (Luxembourg) : chaire à prêcher et confessionnal;

Hoogstraeten (Anvers) : autel latéral;

Winxele (Brabant) : maître-autel;

Sorinne-la-Longue (Namur) : cloche;

Rupelmonde (Flandre orientale) : maître-autel;

Assenede (Flandre orientale) : buffet d'orgues.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

Le Collège a approuvé :

1° Le devis estimatif des travaux de réparation à exécuter à l'église de Florenville (Luxembourg); architecte, M. Van de Wyngaert; *Église de Florenville.*

2° Le projet de restauration de l'église et du presbytère de Merlemont (Namur); *Église et presbytère de Merlemont.*

3° Le devis estimatif des travaux de réparation à exécuter à l'église de Mechelen-sur-Meuse (Limbourg); *Église de Mechelen-sur-Meuse.*

4° La restauration des toitures de l'église de Forest (Brabant); *Église de Forest.*

5° Le devis des ouvrages de réparation à exécuter à l'église de Vlessart, commune d'Anlier (Luxembourg); *Église de Vlessart.*

6° Le projet de restauration de la façade de l'église de Saint-Boniface, à Ixelles (Brabant); architecte, M. Collès; *Église de Saint-Boniface, à Ixelles.*

7° Le devis estimatif des travaux de réparation à exécuter à l'église d'Héverlé (Brabant); architecte, M. Langerock; *Église d'Héverlé.*

8° Le projet de restauration de la tour de l'église d'Avelghem (Flandre occidentale); architecte, M. Vercoutere; *Église d'Avelghem.*

9° La restauration de l'église et du presbytère de Wiesme (Namur); *Église et presbytère de Wiesme.*

10° La restauration de la chapelle de Failon, commune de Barvaux-Condroz (Namur); *Chapelle de Failon.*

11° Le devis estimatif des travaux de réparation à exécuter à la tour de l'église de Westmalle (Anvers); architecte, M. Gife; *Église de Westmalle.*

12° Les travaux de réparation à effectuer à l'église de Sorée (Namur); *Église de Sorée.*

[illegible] 13° Le projet des travaux de consolidation à exécuter à la tour de l'église d'Itegem (Anvers); architecte, M. Blomme;

Église de Langemarck. 14° La restauration de la tour de l'église de Langemarck (Flandre occidentale), sous réserve de réduire la hauteur de la maconnerie projetée entre les petits corbeaux et la balustrade; de donner plus d'élévation à la balustrade et de supprimer les tourelles d'angles qui ne semblent pas justifiées par l'aspect actuel de l'édifice; architecte, M. Soete;

Église de Freylange. 15° Le devis estimatif des travaux de restauration projetés à l'église de Freylange, commune de Heynsch (Luxembourg); architecte, M. Van de Wyngaert;

Église de Petit-Fays. 16° La réparation de l'église de Petit-Fays (Namur);

Église de Saint-Jacques, à Bruges. 17° Le projet relatif à la restauration d'une chapelle de l'église de Saint-Jacques, à Bruges (Flandre occidentale) et à l'exécution de verrières; architecte, M. Geirnaert;

Église de Saint-Médard, à Wervicq. 18° Le projet de restauration de l'église de Saint-Médard, à Wervicq (Flandre occidentale); architecte, M. Van Assche;

Comptes de travaux de restauration d'églises. 19° Les comptes des travaux de restauration exécutés aux églises de :

Saint-Rombaut, à Malines (Anvers) : vaisseau, deuxième trimestre de l'exercice 1891;

Notre-Dame, à Anvers : vaisseau, exercice 1890; petite tour, exercice 1890.

Église de Saint-Léonard. — Des délégués ont inspecté, le 22 juillet 1891, les travaux de restauration en voie d'exécution à l'église de Saint-Léonard (Anvers).

Ils ont constaté que ces ouvrages s'effectuent d'une façon satisfaisante et au moyen de bons matériaux.

Les travaux exécutés à ce jour ont donné lieu à une dépense de fr. 25,575-52, soit près des deux tiers du

montant de l'entreprise. Il y a donc lieu pour le Gouvernement de liquider une partie du subside promis dans la proportion de la dépense faite.

— Les délégués qui ont inspecté les travaux de restauration effectués à la tour de l'église de Ryckevorsel (Anvers) sont d'avis que ces ouvrages ont été convenablement exécutés et qu'ils peuvent être approuvés. Ils ont cru, toutefois, devoir appeler l'attention de l'architecte sur les redents des réseaux de la fenêtre du jubé, qui ne sont pas exécutés suivant les règles de l'art ogival. Ces redents auraient dû avoir une profondeur moindre que celle des réseaux, c'est-à-dire qu'ils auraient dû prendre naissance sur la partie oblique des réseaux au lieu de se raccorder à la plate-bande de ceux-ci, ce qui leur donne un aspect de lourdeur. Comme il n'est plus possible de remédier à cette incorrection, on doit se borner à la signaler pour l'avenir. Église de Ryckevorsel.

Les travaux faisant l'objet de l'entreprise étant complètement terminés, il n'y a aucun inconvénient à liquider le subside promis par l'État en vue d'en couvrir les frais.

Pour être mise en bon état d'entretien, la tour de Ryckevorsel devrait subir un rejointoyage général fait au moyen de bon mortier hydraulique et il importerait, dans l'intérêt de la conservation de cette belle tour, que ce travail pût se faire à bref délai.

Le chœur de l'édifice a été l'objet, dans ces derniers temps, d'un travail de décoration murale. Cet ouvrage, exécuté au moyen de dons, présente un aspect peu satisfaisant : les tons en sont criards et les éléments trop grands d'échelle. Le conseil de fabrique a cru, puisque le travail s'effectuait aux frais de particuliers, pouvoir se dispenser de

soumettre ses projets à l'approbation de l'autorité supérieure. On ne peut que le regretter, car la décoration précitée est des plus banales, et si la Commission avait été consultée préalablement sur ce projet, elle ne l'aurait pas admis.

Église de Lisseweghe. — Sous la date du 8 juin 1891, M. le Gouverneur de la province de la Flandre occidentale a communiqué un rapport par lequel M. l'architecte inspecteur provincial faisait connaître qu'on avait enlevé la plus grande partie du crépissage intérieur du chœur et du transept de l'église de Lisseweghe, ainsi que les maçonneries qui obstruaient le triforium et les arcatures qui règnent à la base des murs, et que cette opération avait révélé des dégâts considérables causés par l'incendie qui a ravagé l'église vers la fin du XVIe siècle.

Le fonctionnaire précité ajoutait que cette situation occasionnera des travaux beaucoup plus importants que ceux prévus au devis estimatif approuvé, dont le montant est de 25,730 francs.

Les délégués qui ont inspecté l'édifice le 25 juin, ont pu se rendre compte de cet état déplorable de l'un des beaux monuments de la province. Ils n'ont pu qu'engager M. l'architecte Van Assche, présent à l'inspection, à dresser un nouveau devis estimatif comprenant tous les ouvrages indispensables pour assurer la restauration complète de cette partie de l'édifice.

L'architecte propose de reconstruire la voûte du chœur édifiée après l'incendie précité, qui n'est pas dans le style du monument et qui a été établie à un niveau inférieur à celui de la voûte ancienne ; il n'y aura lieu de prendre ce parti que s'il est constaté que cette voûte est en trop mauvais état

pour être conservée; en attendant, il convient de la maintenir et de s'occuper des travaux les plus urgents.

Les voûtes des chapelles latérales ont subi des dégradations, mais les délégués sont d'avis qu'elles peuvent être réparées, sauf peut-être celle de la chapelle à gauche du chœur, dont un vice de construction a occasionné une poussée mal équilibrée et amené des désordres dans la maçonnerie.

Se ralliant à l'appréciation de ses délégués, la Commission a décidé d'attendre la production du nouveau devis que M. l'architecte Van Assche s'est engagé à soumettre à bref délai.

Église de Saint-Séverin-en-Condroz.

— Le chœur de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz (Liège), ainsi que les deux absidioles qui l'accompagnent, le transept et la tour placée au centre de la croisée, ont été restaurés vers 1862.

Un projet de restauration des nefs a été approuvé en 1876, mais à cause de l'insuffisance des ressources locales, cette affaire est restée sans suite. Bien que la situation financière du conseil de fabrique ne soit guère plus prospère aujourd'hui, ce collège, désirant entreprendre le travail qui est devenu urgent, a sollicité une inspection de l'édifice par des délégués de la Commission.

Les délégués qui ont procédé à cette visite, le 30 juillet 1891 ne peuvent que féliciter le conseil de fabrique de ses intentions qui tendent à s'entourer de toutes les garanties possibles pour aboutir à une restauration intelligente de ce monument remarquable, l'un des plus anciens du pays.

La restauration de l'édifice ne présentera pas de sérieuses difficultés, cette construction, d'une grande simplicité, ayant

conservé tous les éléments nécessaires pour la rétablir dans son état primitif.

Les autorités locales ne semblent pas disposées à donner suite au projet qui a été approuvé en 1876; elles préféreraient, en présence de la valeur archéologique du monument, soumettre cette affaire à une étude entièrement nouvelle. Ce parti semble conforme aux intérêts bien entendus de la restauration, mais, avant de l'adopter, il est nécessaire que la Commission reçoive communication du projet déjà approuvé.

La charpente de l'édifice paraît dater de la construction primitive; il conviendra, par conséquent, de prendre des mesures pour sa conservation, tout en y faisant les réparations nécessaires.

L'église de Saint-Séverin a conservé sa cuve baptismale romane qui est peut-être aussi ancienne que l'édifice; elle a malheureusement subi des mutilations; des fissures s'y étant produites, il a été nécessaire de la protéger par un cercle en fer; les douze colonnettes qui entouraient la colonne centrale supportant le bassin ont disparu. Il serait intéressant de faire rétablir cette œuvre d'art dans son état primitif. Mais ce travail ne pourrait être entrepris qu'au cas où le Gouvernement s'imposerait un sacrifice exceptionnel, le conseil de fabrique devant réserver ses faibles ressources pour contribuer dans la restauration de l'édifice.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

NOTES

POUR SERVIR A

L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE

EN BELGIQUE

LES RETABLES

(*Suite*) (1)

RETABLE DE HAM-SUR-HEURE.

XVe SIÈCLE.

Le superbe retable gothique de Ham-sur-Heure a subi, dans ces dernières années, une importante restauration, exécutée avec son habileté habituelle par feu Gosselin. Une grande partie des détails de l'architecture du couronnement, les divisions entre les groupes, toute l'ornementation architectonique de la partie centrale notamment, avaient disparu.

Heureusement, cinq groupes, comportant ensemble vingt-cinq personnages, avaient été conservés sans recevoir de bien importantes mutilations.

C'est seulement de cette partie ancienne que nous nous occuperons ; les fragments modernes, quel que soit le talent

(1) Voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. XXIX (1890), p. 425, et XXX (1891), pp. 29, 79 et 125.

avec lequel la restauration a été faite, n'ont point d'intérêt au point de vue de l'histoire de la sculpture.

Ces cinq compositions se rapportent à la naissance du Christ ; elles représentent respectivement : *l'Annonciation*, *la Visitation*, *la Nativité*, *l'Adoration des Mages*, *la Circoncision*.

Nous avons entendu émettre la supposition que l'œuvre ne se bornait pas là mais pouvait se continuer par d'autres scènes représentant la vie de Jésus, jusqu'à son ensevelissement ; nous ne croyons pas devoir admettre cette hypothèse.

Nos cinq groupes sont rangés sur une seule ligne horizontale, dont *l'Annonciation* occupe l'extrémité de gauche.

Marie est en prières, agenouillée sur un tabouret très bas devant une sorte de petit lutrin, sur lequel un livre est ouvert. L'ange Gabriel est debout près d'elle.

Les gestes des deux personnages sont expressifs ; l'artiste a choisi le moment où l'ange, après avoir annoncé à Marie la naissance de Jésus, lève sa main pour montrer le Ciel, en disant : « Il sera appelé le Fils du Très-Haut... ». La Vierge se tourne à demi vers lui, les yeux baissés ; le mouvement de la main droite semble à la fois exprimer la surprise et indiquer la réponse : « Voici la servante du Seigneur... ». La main gauche retient, d'un mouvement élégant des doigts, les pages du livre.

Le pupitre sur lequel repose ce dernier est porté par un pied cylindrique vertical, brisé d'une petite partie horizontale à mi-hauteur.

Derrière la Vierge est un meuble carré avec de hauts pieds, élégamment décoré, sur lequel sont disposés des ustensiles de ménage.

La scène suivante représente *la Visitation;* elle se passe dans la campagne.

Elisabeth, la tête couverte d'une coiffe de linge, le corps enveloppé d'un ample manteau, s'avance au-devant de Marie et lui saisit les mains.

La Vierge porte un corsage étroit, au-dessus duquel est jetée une draperie qui recouvre la partie postérieure de la tête; de même que dans la scène précédente — et que dans toutes les compositions de ce retable — ses yeux sont baissés et son attitude exprime la modestie.

Le paysage est fermé par un fond de rochers. Au sommet de ceux-ci, le muet Zacharie est assis au seuil de sa demeure, sur un petit tertre qu'ombrage un arbre touffu. Il s'appuie d'une main sur un bâton et fait de l'autre un geste de bienvenue.

L'architecture de la maison de Zacharie est intéressante. L'entrée — une porte simple à linteau horizontal — est percée dans le pignon, dont les rampants ont une inclinaison d'environ 45°. A droite de cette porte et vers la moitié de sa hauteur se dessine une petite baie rectangulaire.

La façade latérale visible est fortement en surplomb et soutenue par cinq montants assez fluets; leur hauteur varie suivant les accidents du terrain.

Cette façade est percée d'une grande fenêtre carrée, que divise un lourd croisillon.

La partie supérieure du mur de ce côté est ornée de sculptures et couronnée par une corniche horizontale, au-dessus de laquelle s'élève une lucarne couverte d'un petit toit à deux versants.

D'autres bâtiments, un clocher aigu, s'aperçoivent dans le lointain ; à gauche, un chemin montant conduit à une baie en plein cintre, étroite et élevée, percée dans un mur d'enceinte crénelé et renforcé de tourelles polygonales.

Les mêmes tours, avec le soubassement saillant, le haut des murs en surplomb, flanquent une porte de ville que l'on voit dans le haut du panneau suivant.

Le sujet de celui-ci, nous l'avons dit, est *la Nativité*.

Il reste de cette composition quatre des figures originales : à gauche, la Vierge agenouillée, dont la coiffure est à remarquer : on ne voit que la naissance et le bout tombant sur les épaules de ses longs cheveux ondulés ; le reste est enveloppé d'un linge ; à droite, saint Joseph, barbu et drapé dans un grand manteau ; derrière lui, un personnage faisant un geste d'étonnement ; enfin, au fond et au milieu, une femme coiffée d'une pièce d'étoffe roulée en turban, vêtue d'un corsage collant ouvert en carré à la gorge.

Dans l'angle gauche, le bœuf passe la tête au-dessus du garrot de l'âne.

Un toit de chaume abrite ce groupe ; plus haut, se déroule une perspective de rochers entre lesquels surgissent trois cavaliers, les trois mages. Au centre, adossé à un arbre, un pâtre joue de la cornemuse. Au loin, des maisonnettes et la porte de ville dont nous avons parlé.

L'Adoration des Mages vient ensuite ; la Vierge, charmante d'intimité et de simplicité, est assise à gauche et désigne d'une main à l'Enfant, qu'elle porte sur le bras, le vase de parfums que lui offre un mage agenouillé devant elle.

Dans le fond, derrière Marie, se tient saint Joseph, à côté de lui est le second mage, puis, à droite, le roi nègre.

La coiffure de ce dernier rappelle les fantaisies d'Hessels ou de Jean Borremans : le bord de son chapeau, court sur les côtés, s'allonge par devant en un angle très aigu, enroulé au-dessus du front ; la forme est entourée d'une couronne. Le mage debout entre celui-ci et Joseph a les cheveux longs, s'échappant avec abondance de dessous un petit bonnet plat. Comme le précédent, il est imberbe.

Celui qui est agenouillé porte la barbe et la moustache. Son justaucorps descend jusqu'à la moitié des cuisses ; le bord en est orné de broderies et de glands allongés ; les manches en sont larges, évasées de l'épaule au poignet ; son manteau est une sorte de vaste chasuble, dont les deux parties sont réunies sous le bras par une boucle de métal ; une petite pèlerine, ou plutôt un grand collet arrondi, bordé de glands, descend sur les omoplates.

Nous avons encore des costumes remarquables dans la scène suivante, *la Circoncision*. Celui du prêtre qui tient l'Enfant sur la table où il va l'opérer présente également quelques analogies avec les créations de Borremans. Sur une robe longue, ne laissant passer que la pointe du pied, tombe jusqu'aux genoux une tunique ouverte sur les côtés du bord jusqu'à la hanche. La manche, évasée avec excès vers le bas, se termine par un gros gland.

Des glands garnissent encore l'extrémité de deux bandes d'étoffe qui tombent de la coiffure. Le chapeau est mou, de forme haute ; le bord est relevé, étroit au-dessus des oreilles, élargi au-dessus du front ; le fond a reçu un pli transversal,

d'une oreille à l'autre ; dans le bas de la forme s'enroule une pièce de linge.

La Vierge, du côté opposé, soutient aussi son Enfant. Ses cheveux sont découverts et pendent librement sur les épaules.

Plus haut est une femme vêtue d'une robe à corsage collant, dont les manches couvrent la main jusqu'à la naissance des doigts. Le bord de son chaperon, lourd et épais, descend en s'arrondissant pour couvrir les oreilles et remonte pour se terminer en angle relevé sur le front. Le fond s'allonge en une pièce d'étoffe ramenée sur l'épaule droite.

Une vieille femme, au type très caractéristique, se tient debout à droite ; elle regarde l'Enfant. Son visage ridé, presque caricatural, exprime la crainte de l'opération qu'il va subir.

Ses cheveux sont enveloppés d'une pièce de linge enroulée, formant une toque énorme, maintenue par une bande qui passe sous le menton.

Saint Joseph, les mains jointes, est debout entre ces deux femmes.

Les dais qui couronnent les quatre compositions latérales présentent de grandes baies à plein cintre, que des meneaux divisent en six ouvertures ogivales géminées, jusqu'à la hauteur de la naissance du cintre ; les meneaux se poursuivent dans le cintre en se ramifiant, de manière à former divers dessins où le trèfle et la flamme se remarquent surtout.

A la base de ces grandes baies court une galerie de fenêtres accouplées, en forme d'accolades surhaussées ; deux meneaux les subdivisent en trois ouvertures et forment,

dans l'accolade, des motifs décoratifs variés, où les trèfles jouent encore le rôle principal.

Plus bas encore est une suite de grandes ogives, dont l'intérieur est décoré de festons tréflés.

Ces dais sont construits sur un plan semi-hexagonal; chaque angle est flanqué d'un contrefort que surmonte un pinacle élancé. L'ornementation n'est pas identique à droite et à gauche.

Toute cette architecture se ressent de la troisième époque du style ogival, sans cependant présenter le luxe et les exagérations de détails de l'époque flamboyante; c'est le commencement de la période tertiaire.

Les vêtements, surtout ceux des femmes, aux corsages bien ajustés aux corps, aux manches serrantes de l'épaule au poignet, sont encore bien gothiques; quelques ajustements d'hommes se rapprochent, nous l'avons dit, du genre de Guillaume Hessels ou de Jean Borremans, mais sont d'une époque moins avancée. Le retable de Ham-sur-Heure ne nous paraît pas postérieur à la première moitié du XVe siècle.

Les attitudes des personnages sont simples et naturelles; les physionomies, bien personnelles; Élisabeth, dans le second groupe, fait un geste d'accueil charmant.

La Vierge est, dans les cinq compositions, ravissante de grâce et de naïveté; sa figure rappelle ces bonnes têtes de Jean Van Eyck, dont la rondeur n'exclut pas l'extrême finesse des traits.

Le roi mage, debout près du nègre, est un type de bon flamand, et la vieille femme, qui grimace en voyant circoncire l'Enfant, est digne du ciseau des grands maîtres que nous avons nommés plus haut.

RETABLE D'ARLON (1)

(au Musée archéologique).

XVe SIÈCLE.

Voici un retable en chêne sculpté qui, s'il n'a pas été épargné par le temps, a du moins gardé intactes ses figures principales, sa polychromie et sa dorure primitives.

C'est encore la vie du Christ qui en fait le sujet; les épisodes divers en sont répartis dans trois grands compartiments rectangulaires juxtaposés, celui du centre ayant près du double de la hauteur des autres; chacun de ces compartiments est à deux étages, dont celui du dessous — qui n'occupe, dans les parties latérales, que le quart, au centre, le cinquième environ de la hauteur totale — est divisé à son tour par une cloison verticale en deux petites cases carrées. Dans celles-ci se déroulent les scènes qui précédèrent et suivirent immédiatement la naissance du Sauveur.

La première niche est complètement vide; il n'est pas douteux qu'elle ait contenu *l'Annonciation*.

Immédiatement après se voit *la Visitation*. La Vierge et Élisabeth se tiennent la main; les deux femmes sont minces, assez élancées; vêtues de longues robes drapées et traînantes; Marie a la tête nue; Élisabeth est couverte d'un linge en capuchon, retombant sur les épaules.

---

(1) Nous devons d'intéressantes communications relatives à cette œuvre à l'obligeance de M. Sibenaler, conservateur du Musée archéologique d'Arlon, à qui nous adressons ici nos sincères remerciements.

Sous la grande scène centrale sont *l'Adoration des Mages*, puis, croyons-nous, *l'Adoration des Bergers*. Nous émettons un doute sur ce point, parce que les trois personnages qui subsistent de ce groupe ne nous permettent pas d'être affirmatifs quant au sujet de cette composition.

Dans la première, la Vierge assise, regarde, la tête inclinée vers l'épaule, l'Enfant divin qu'elle tient sur ses genoux ; celui-ci, d'un mouvement plein de grâce enfantine, enlève le couvercle d'un vase de parfum que lui présente un mage agenouillé.

Un second mage, la tête découverte, est debout au fond et porte un autre vase, tandis que le roi nègre, coiffé d'un chapeau bizarre, se tient dans l'angle gauche, prêt à faire son offrande. Derrière la Vierge se voit de profil une figure énorme en comparaison des autres.

De ce que nous supposons être l'Adoration des Bergers, il ne reste que Marie et Joseph, tous deux agenouillés et en prières, et entre lesquels devait être couché l'Enfant ; puis, au fond à gauche, un très grand personnage joignant les mains.

Dans *la Circoncision*, qui vient ensuite, l'Enfant est étendu sur une table polygonale, couverte d'un long tapis bordé de franges. Une femme lui tient les deux bras. Cette femme porte une robe dont les manches, très évasées, passent en dessous de celles, courtes et étroites, d'une tunique qui la recouvre presque entièrement ; ce dernier vêtement est fendu sur les côtés du bas à la hanche et orné d'une bordure de franges. La coiffe est très grosse, formée d'une pièce de linge enroulée plusieurs fois sur elle-même et retombant sur le bras.

Le grand-prêtre qui pratique l'opération porte également une tunique à bords frangés, ouverte sur les côtés jusqu'à la ceinture ; mais tandis que celle de la femme est coupée en rectangle, les deux pans de celle-ci sont arrondis devant et derrière. Sa coiffure est une sorte de mitre ; une pèlerine lui couvre les épaules ; les manches sont étoffées et retroussées sur les poignets pour dégager les mains.

Deux femmes se tiennent au fond et contemplent l'opération avec une curiosité nuancée de pitié.

La dernière niche de l'étage inférieur ne contient plus une seule figure ; il serait difficile de deviner le sujet qui y était représenté.

Les grands compartiments, auxquels ces six petites cases servent de soubassements, présentent une disposition que nous n'avons pas encore rencontrée dans les retables analogues à celui-ci : bien que le contour extérieur en soit rectangulaire, ils forment à l'intérieur une arcade ogivale dont les courbes sont décorées de petits groupes accessoires, placés sur des consoles en encorbellement et surmontés de dais inclinés suivant la courbure de la voûte.

L'étage inférieur nous a montré la naissance du Sauveur ; nous allons assister maintenant aux principales péripéties de sa mort.

C'est d'abord, à gauche, *le Portement de la Croix*. Jésus s'incline sous le fardeau ; sa jambe plie sous lui, il est prêt à s'affaisser ; un bourreau le soutient en le poussant brutalement du genou, tandis qu'il lève avec violence, pour le frapper, un bras nu, énergiquement musclé. En face, un guerrier lève aussi le poing, excitant ses compagnons et insultant le Christ. Son accoutrement est fantaisiste. La

figure, contournée dans un ricanement féroce, est envahie par une barbe sur laquelle tombe une grosse moustache. Des sourcils au bas de la nuque, la tête est emboîtée dans un casque d'une forme indescriptible; ses manches sont très larges; de longues manchettes de cuir enserrent les poignets; sa tunique, aux bords arrondis ornés de franges en touffes, couvre une courte robe de cuir qui s'arrête aux genoux; des jambières de métal enferment les membres inférieurs jusqu'aux chevilles. L'ensemble est sauvage et fantastique comme un guerrier de Borremans.

La Vierge, suivie de saint Jean, marche sur les pas de son Fils; deux autres personnages sont au fond; un dernier fait défaut, dans l'angle gauche de l'avant-plan.

Nous arrivons au *Calvaire*. Trois hautes croix se dressent, sur lesquelles sont attachés le Christ et les deux larrons; ces derniers ont les yeux bandés; les trois suppliciés n'ont d'autre vêtement qu'un linge autour des reins. Un ange est agenouillé à gauche, près du Christ; il y en avait sans doute un autre du côté opposé.

Au pied de la Croix sont des groupes de juifs et de soldats; l'un d'eux, à gauche, semble être en faction, appuyé des deux mains sur la hampe de sa lance.

Plus près de nous sont deux cavaliers, dont les longues robes couvrent presque tout le dos de leurs montures. Celui de droite, tout petit homme aux gros pieds, aux grandes mains, coiffé d'un énorme bonnet aplati, désigne le Christ à son camarade; celui-ci lève la tête en abritant ses yeux de la main gauche, portée à hauteur de la visière du casque.

Deux groupes sont placés au premier plan : à gauche, c'est la Vierge évanouie, soutenue par saint Jean. Son bras

droit pend, inerte et roide; l'autre repose dans la main droite de la Madeleine, qui de la gauche s'essuie les yeux avec un pan de la draperie qui l'habille; sa coiffe est grosse et ronde, formée de linges repliés en tous sens.

Ce petit groupe, par sa grâce touchante et pleine d'émotion, fait contraste avec la rude énergie des deux guerriers qui sont du côté opposé. L'un de ceux-ci, grand gaillard, dont les longues jambes maigres s'enfoncent dans des bottes en entonnoir, est vêtu d'une tunique qui ne dépasse guère les reins et dont les manches sont pareilles à celles du soldat à grand casque que nous avons vu dans le *Portement de la croix*. Son casque est moins compliqué, mais aussi original; la forme en est ronde comme une boule; les bords s'allongent devant et derrière en angles aigus enroulés sur eux-mêmes, vers le dehors, au-dessus du front, vers l'intérieur, sur la nuque. Deux lanières, entrecroisées à un gros anneau, retiennent un sabre dont la poignée, figurant une tête d'animal fantastique, émerge d'un large fourreau recourbé.

Cet individu pose une main sur l'épaule de son compagnon et lui fait de l'autre un geste significatif. Son interlocuteur tourne la tête vers lui et se penche en arrière, s'esclaffant d'un rire féroce. Le geste de sa main gauche ne saurait être traduit, — que le lecteur nous pardonne, — que par l'expression vulgaire : « Ah ! elle est bien bonne ! »

L'animation triviale de ces deux êtres est mise en relief par le sentiment du groupe précédent.

Quatre figures seulement nous restent de la dernière composition : *le Christ descendu de la croix*. C'est, au milieu, la Vierge assise, tenant le corps raidi de son Fils étendu en biais sur ses genoux.

A gauche est saint Jean, — figure vraiment typique, — les mains en croix sur la poitrine. A droite, un vieillard imberbe, coiffé d'un ample chapeau des bords duquel descend une pièce d'étoffe couvrant les épaules et pendant presque jusqu'à la ceinture. C'est sans doute Nicodème, et l'on devait voir au premier plan la Madeleine et Joseph d'Arimathie.

Le petit groupe accolé le long de l'archivolte, à gauche du premier compartiment, représentait *le Christ à la colonne ;* il ne reste que cette dernière et, de chaque côté, un bourreau levant une verge. Le pendant de ce groupe a disparu, de même que les deux qui devaient orner l'ogive du troisième compartiment et trois sur six des compositions qui étaient échelonnées le long du cadre de la scène centrale.

Celui-ci, dont la forme est non une ogive mais un plein cintre, a perdu, en outre, le centre de son couronnement, ainsi que les élégantes arabesques ajourées qui, sans doute, comme dans les deux compartiments latéraux où elles subsistent encore, devaient remplir les écoinçons, entre les extrados des voûtes et les angles supérieurs du cadre.

Quelques draperies portent des lettres auxquelles on n'est pas parvenu jusqu'à présent à donner un sens permettant d'élucider cette intéressante question : Quel est l'auteur de cette œuvre d'art?

Elle provient de l'église de Fisenne (1).

Elle appartient à l'école d'Anvers, comme l'attestent d'ailleurs les mains marquées en différents endroits et, sur un côté, la forteresse flanquée des deux mains coupées.

---

(1) E. Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, tome II, p. 271.

Elle n'est pas sans analogies avec le retable de la chapelle du château des comtes Vander Straeten-Ponthoz; on remarque même dans ces deux sculptures, — mais dans la partie ornementale seulement, — des détails presque identiques; mais les types des personnages diffèrent radicalement et l'examen des costumes prouve que le retable d'Arlon est antérieur à l'autre d'un bon quart de siècle.

Certaines figures, tels le guerrier au sabre, dans la scène du *Calvaire,* et les trois crucifiés, sont longues, efflanquées; certaines autres, au contraire, trapues, avec des torses petits, des bras longs, des poings et des pieds exagérés, rappellent plutôt, avec moins de naïveté, le retable d'Ollomont.

Les groupements sont heureux. L'originalité de plusieurs accoutrements, le sentiment plein de mélancolique poésie de certaines figures, la sauvage énergie des autres font penser aux inventions de Borremans, dont le présent retable n'a point cependant la prodigieuse habileté.

Les volets peints — que nous n'avons pas à décrire dans ce travail, consacré exclusivement à la sculpture — ressemblent aussi à ceux du retable de Ponthoz; plusieurs des scènes qui les décorent sont les mêmes et représentées de la même façon; mais on ne peut tirer de ce fait aucun argument quant à l'époque de la sculpture, à laquelle ils peuvent être postérieurs.

L'intelligente Direction du Musée archéologique d'Arlon a résolu de prendre des mesures pour assurer la conservation de cette belle œuvre et de solliciter le concours de l'État pour la restaurer; nous ne pouvons qu'applaudir à cette idée, à la condition expresse, toutefois, que l'on se borne

strictement à fixer les parties qui se détachent, à refaire, çà et là, les ornements architectoniques qui font défaut; mais, pour Dieu, que l'on ne touche pas aux figures! Que l'on ne remplace pas celles dont on regrette l'absence, que l'on ne refasse pas les membres brisés — et surtout, que l'on se garde bien de toucher à cette belle polychromie primitive dont il nous reste si peu de spécimens; que l'on ne substitue pas des ors criards dans leur luxe nouveau, des couleurs toutes fraîches, à cette admirable patine que les siècles y ont imprimée; que l'on respecte religieusement ces tons, placés par les inventeurs de l'œuvre, merveilleusement harmonisés par le temps, et qui donnent un aspect si vénérable aux productions de nos pères!

RETABLES DE TONGRES.

I. — Retable dit Soltykoff.

FIN DU XVe SIÈCLE.

Le retable placé dans l'église de Notre-Dame, à Tongres, appartint jadis à la célèbre collection Soltykoff; il fut acquis par M. Malfait, qui le restaura et le revendit à la fabrique de l'église.

Cette sculpture, en bois, présente une silhouette originale et passablement maniérée, sentant déjà l'approche de la Renaissance.

Des faisceaux de colonnettes la répartissent, dans sa largeur, en trois grandes divisions; celle du milieu est beaucoup plus haute que les deux autres; son couronnement forme trois angles aigus reliés par des courbes rentrantes et ressortantes.

La corniche des deux divisions latérales dessine une suite d'accolades tournées alternativement en dedans et en dehors.

Le sommet de chaque angle sortant porte une fleur de chardon, entourée d'un bouquet de feuilles épineuses ; celui du centre supporte une statuette d'ange tenant un phylactère.

Chacune des trois grandes divisions porte, au tiers environ de sa hauteur, une tablette horizontale qui en forme deux étages ; l'étage inférieur, à droite et à gauche, est à son tour subdivisé, dans sa largeur, par une cloison verticale, de manière à former deux cases rectangulaires.

La première de ces petites cases, à gauche, représente *l'Annonciation*.

L'ange Gabriel, couvert d'un long manteau, s'avance vers la Vierge ; celle-ci, agenouillée sur un prie-Dieu, à droite, se retourne vers lui en souriant ; c'est une jeune femme un peu grasse, vêtue d'une large draperie étalée autour d'elle sur le sol.

Dans la niche voisine se voit *la Visitation*.

Sainte Élisabeth, figure magnifique, avec une draperie riche et élégante formant capuchon, s'élance au-devant de Marie et se penche vers elle, les bras ouverts, avec un mouvement un peu brusque.

Un vieillard se tient au fond ; un autre paraît, à droite, dans l'encadrement d'une porte.

Un compartiment, plus grand que les deux premiers, placé au milieu de l'étage inférieur du retable, représente *le Mariage de la Vierge*.

Au fond, au centre de la scène, un pontife, grand et gros,

bénit les nouveaux époux, qui, debout devant lui, se tiennent la main.

Quatre hommes, à gauche, trois femmes, à droite, semblent échanger leurs impressions sur la cérémonie; tous leurs costumes sont très étoffés; l'un des hommes relève sa robe d'une main et porte l'autre à sa poitrine; une courte pèlerine lui couvre les épaules. Son voisin, vu de dos, porte un chapeau conique, de forme élevée, autour duquel est enroulée une pièce d'étoffe dont les bouts sont noués et lui pendent jusqu'au bas des omoplates; son manteau, attaché sur une épaule, laisse libre un bras enfermé dans une manche de tunique, bouffante et découpée de crevés au biceps. Il est chaussé de bottes à tiges larges et molles.

L'une des femmes est derrière la Vierge, au troisième plan; celle qui est en avant se tourne vers le spectateur et semble, des deux mains, lui montrer la cérémonie qui se célèbre plus loin.

Elles portent des coiffures connues et que nous avons déjà rencontrées; telle, par exemple, la femme vue de dos, au second plan, dont les deux longues nattes s'échappent d'une coiffe ronde, descendent plus bas que la ceinture et sont retenues dans la main gauche, qui soulève en même temps un pan de la robe.

Toutes trois ont des types très bourgeois, pour ne pas dire vulgaires.

Deux petits groupes accessoires sont enchâssés, à droite et à gauche, dans les ornements architectoniques qui décorent le plafond et les parois de ce compartiment.

Pour suivre l'ordre logique des épisodes, nous devons nous reporter à la grande niche de l'étage supérieur,

à gauche, où est représentée *l'Adoration des Bergers.*

L'Enfant est couché au milieu ; à gauche, est agenouillée la Vierge, tête nue et coiffée de longues tresses. Derrière elle et du même côté est un vieillard, peut-être saint Joseph, aux longs cheveux ondulés couvrant les épaules, coiffé d'un chapeau en cône tronqué et appuyé sur un grand bâton. Plus loin, encadrée dans une baie en arcade à plein cintre, paraît une jeune bergère en turban, figure vraiment virginale, pleine de simplicité en même temps que d'élégance.

Deux angelets se tiennent auprès de l'Enfant ; à droite entre un jeune berger, jouant de la cornemuse ; un autre, plus vieux, semble parler à la Vierge, la tête découverte ; un autre encore tient une houlette.

Plusieurs bergers se tiennent encore au fond.

Derrière l'Enfant, sous une étable au toit de chaume percé en maint endroit se voient l'âne et le bœuf ; ce dernier allonge le col vers Jésus.

Sur les rochers qui garnissent le fond de la scène paissent quelques petits moutons.

La même étable se répète dans le compartiment faisant pendant à celui-ci, du côté opposé. Ici, l'artiste a placé *l'Adoration des Mages.*

Jésus n'est plus couché ; il est sur les genoux de sa mère, assise ; il tend les mains vers un vase de parfums que lui offre un mage, qui ploie le genou.

Derrière celui-ci, à l'extrême droite, est un petit page ; le second mage, debout plus loin, offre un calice en ôtant son bonnet.

Le troisième est à gauche. Il se retourne pour prendre un vase que lui présente un serviteur à grande barbe

pointue. L'accoutrement de ce mage est très singulier. Son vêtement inférieur dessine les mollets; les cuisses sont recouvertes d'une jupe découpée, du bord à la ceinture, en une suite de larges lanières, sur chacune desquelles pend une boule attachée à la taille par un bout de cordelière.

La ceinture, en boudin, est coupée de crevés; un ample manteau est jeté sur les épaules; la coiffure est plate, légèrement évasée vers le fond.

Le type de ce personnage, comme d'autres de la même composition, est accentué jusqu'à friser la charge. Son nez est retroussé, ses joues gonflées.

La même physionomie boursouflée appartient encore à un individu qui se penche au-dessus de l'épaule du précédent.

L'homme qui lui présente le calice est coiffé d'un chapeau à fond allongé en pointe, à bords pittoresquement découpés, comme nous en avons vus déjà dans le martyre de saint Georges, dans le retable de Buvrinnes, etc.

Saint Joseph se tient près de la Vierge; des spectateurs garnissent le fond.

Dans le haut de ce panneau, comme du précédent, on remarque, de chaque côté, un petit groupe accessoire.

Deux petites cases se présentent sous l'Adoration des Mages; dans celle qui est la plus proche du compartiment central est figurée la *Circoncision*.

L'Enfant est très joli; sa petite tête ronde rit positivement.

L'opérateur, le corps penché en avant, est traité avec autant de verve qu'un personnage de Jean Borremans.

Saint Joseph, la Vierge, d'autres personnages encore, assistent à l'opération.

Dans la case joignant celle-ci est un groupe intime et

charmant; sur les genoux de la Vierge, assise, l'Enfant Jésus ouvre un livre. Saint Joseph les contemple. Au fond, dans une baie, paraît une figure d'ange, joignant les mains.

Toute cette scène, bien que le sujet n'en soit pas clairement indiqué, est empreinte d'un fort joli sentiment.

La composition principale du retable, dans le grand compartiment central de l'étage supérieur, représente *la Mort de la Vierge*.

Pour la première fois, nous la voyons ici de face, en raccourci, les pieds tournés vers le spectateur.

La mourante a les mains jointes; de chaque côté du lit, des apôtres se penchent sur elle avec un très réel intérêt.

D'autres apôtres sont encore en avant; l'un d'eux, dans l'angle droit, tient un gros chapelet; c'est un vieillard à la physionomie originale; il parle à un de ses confrères qui, debout au pied du lit, se tourne vers lui en faisant de la main un geste qui semble dire que tout espoir est perdu.

Bien original encore et bien personnel est ce vieillard assis au premier plan, à gauche, qui, un gros livre sur les genoux, interrompt sa lecture et lève le nez comme pour regarder en dessous des grandes besicles qui chevauchent sur celui-ci.

Un autre apôtre, plus jeune, est debout dans l'angle gauche; un dernier, devant l'homme au chapelet, est à genoux et prie.

Le lit de l'agonisante est surmonté d'un baldaquin ou dais rectangulaire, qui semble neuf. Ce baldaquin a-t-il été entièrement refait ou seulement réparé par le restaurateur du retable?

Nous ne pensons pas, quant à nous, qu'il occupât cette place dans le principe; en effet, il semble servir à supporter

une *Assomption*, placée plus haut, et certes la Vierge, enlevée au ciel par des anges, n'a nul besoin de s'appuyer sur cet ornement, sur lequel elle paraît reposer.

Dans ce compartiment, de chaque côté de l'Assomption, trois petits groupes sont échelonnés à l'intérieur des montants du cadre.

Ces petits groupes, de même que les six autres que nous avons mentionnés déjà, ont pour sujets des scènes tirées de l'Écriture Sainte.

Un dernier groupe enfin, placé sous l'angle qui marque le centre du couronnement, nous paraît représenter *le Christ battu de verges*.

Chacun des deux faisceaux de colonnettes qui marquent les grandes divisions supporte deux statuettes de prophètes; ces figures, de même que l'ange au phylactère qui surmonte le grand panneau central, et, croyons-nous, deux ou trois des personnages, sont l'œuvre du restaurateur.

Ce retable ne mesure pas moins de 4^{m}70 de hauteur sur 3^{m}20 de largeur; il passe pour avoir été exécuté par un maître de l'école d'Anvers (?). Il provient, dit M. Reusens (1), de l'église de Venray (Limbourg hollandais).

Le style en est, en général, maniéré et un peu chargé.

Ce n'en est pas moins un très bon morceau de sculpture, œuvre d'un maître à l'imagination féconde, au ciseau sûr et délicat, doué d'un talent fin, peut-être, à l'excès, sans pouvoir, cependant, être classé de pair avec les Hessels ou surtout avec les Borremans, dont il est loin de posséder la puissante énergie et le sentiment dramatique.

---

(1) *Éléments d'archéologie chrétienne*, tome II, p. 271.

II. — Retable de la salle du chapitre.

XVIe SIÈCLE.

Un retable, de beaucoup postérieur au précédent, est placé dans la salle du chapitre de l'église de Notre-Dame.

Il est en albâtre et composé d'un grand compartiment surmontant une suite de panneaux plus petits rangés en frise.

Le compartiment principal a pour sujet une naissance.

Le lit de l'accouchée est placé dans le haut de la composition ; au premier plan, deux jeunes femmes lavent le nouveau-né, qui paraît déjà singulièrement grand et fort.

La scène se complète par plusieurs figures de femmes traitées très finement, en bas-relief très plat.

Les petites sculptures placées sous ce grand sujet sont, à gauche :

1. Un homme drapé dans un manteau jusqu'à mi-jambes et tenant sous le bras une petite lyre, peut-être David ?

2. Un compartiment en pierre blanche : Le Seigneur défendant à Adam et Ève de toucher à l'arbre de la science du bien et du mal.

Cette scène, très élégamment traitée, est encadrée entre deux panneaux décorés d'arabesques.

3. Un guerrier, d'une facture un peu contournée.

4. Une femme en robe longue et flottante, levant un grand livre ouvert.

Les quatre sujets représentés à droite sont :

1. Un homme tenant un livre sous le bras.

2. Une figure de vieillard, magnifiquement drapée et

d'une tournure rappelant la manière de Michel-Ange; il lit un phylactère.

3. Un autre compartiment en pierre blanche également encadré de panneaux d'arabesques et représentant Adam recevant la pomme des mains d'Ève.

4. Un homme — quelque peu maniéré — qui se retourne en regardant par-dessus l'épaule.

Toutes ces figures sont fines et élégantes, drapées avec goût et d'une jolie tournure.

Leur style fait penser à J. Du Brœucq ou, plutôt encore, à Goltzius.

Cette sculpture paraît avoir fait partie d'une œuvre plus importante.

RETABLE DE LIÈGE

(à l'église de Saint-Denis).

COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE.

Deux sujets bien distincts sont représentés dans le beau retable en chêne sculpté que l'on peut admirer dans l'église de Saint-Denis, à Liège.

Six grands compartiments, répartis sur deux étages, racontent le drame de la Passion. Plus bas sont rangés en forme de frise, sur une seule ligne horizontale, cinq panneaux rectangulaires contenant des compositions relatives à l'histoire de Saint-Denis.

La partie centrale du retable est surhaussée ; l'arete supérieure est formée d'une suite de courbes et de pointes saillantes ou rentrantes, qui lui donnent une silhouette tour-

mentée à l'excès et qui défie toute description : M. le chanoine Reusens en a donné un croquis à la p. 264 (fig. 9), du tome second de ses *Eléments d'Archéologie chrétienne* (1).

La première scène de la Passion se trouve du côté gauche, à la partie inférieure, où l'on voit *le Christ couronné d'épines*, insulté par les soldats.

Plus haut, le sculpteur a représenté *le Christ à la colonne*. Le Sauveur, les bras attachés, est flagellé par ses bourreaux.

Dans le compartiment inférieur de la partie centrale du retable, nous voyons *le Christ rencontrant sainte Véronique*.

Deux personnages de cette scène sont surtout remarquables : la sainte qui, devant le Christ courbé sous le poids de la croix, s'agenouille avec un mouvement charmant de sentiment et de grace; elle est élégante, malgré l'ample draperie aux plis multiples qui la couvre ; de sa haute coiffure tombe un long voile, sorte d'écharpe pendante, dont l'extrémité est relevée sur le bras ; du côté opposé, un soldat au casque élevé, à l'accoutrement fantastique, étrange et féroce comme un guerrier japonais, s'élance le bras levé pour frapper le Seigneur.

Toute cette composition brille surtout par ses qualités dramatiques et son sentiment passionné.

Au-dessus et occupant comme d'habitude la place principale de l'œuvre, se trouve *le Crucifiement*, scène animée de nombreux personnages, gens du peuple et guerriers, dans des attitudes diverses; mouvements violents, physionomies menaçantes ou ironiques, ricanements féroces, vetements, cuirasses et coiffures de la plus haute fantaisie. Tout cela

(1) Louvain, Peeters, éditeur, 1878.

semble sorti du crayon d'Albert Dürer et du ciseau de Jean Borremans.

Des deux angles de l'avant-plan et gravissant les reins de la voûte qui forme le couronnement de la case inférieure, s'élancent deux figures : d'un côté, un guerrier, vu de dos; un large sabre est accroché à sa ceinture et lui bat les mollets; du côté opposé — étrange antithèse — une jeune femme d'une tournure charmante; elle est vue de dos également; un large manteau la couvre, ses cheveux sont tressés en longues nattes pendant sur le dos. Devant elle marche un petit enfant tenant à la main un objet qui paraît être un sabre de bois.

Au milieu du tableau, la Madeleine se jette violemment au pied de la croix, en levant les bras vers le Christ.

L'épilogue du drame se trouve dans les deux compositions formant l'aile droite du retable : *la Descente de Croix* et, au-dessous, *le Christ au tombeau.*

Au premier plan, dans *la Descente de Croix*, la Vierge est assise ou accroupie, les mains jointes; sur ses genoux et devant elle s'étale un grand manteau, qui semble destiné à recevoir le corps. Derrière elle, saint Jean se tient debout; c'est un jeune homme, maigre, à la physionomie austère, à l'expression anxieuse, aux longs cheveux blonds tombant sur la nuque.

Une autre femme, la Madeleine sans doute, vue de dos, s'agenouille éperdue, les bras tendus.

Dans la dernière scène, le corps du Christ est entre les bras d'un homme coiffé d'un bonnet large et plat, sorte de béret à la Rembrandt.

Un autre personnage, au premier plan, porte une grande

coiffure avec une pièce d'étoffe enroulée et terminée par un gland ; il tient un petit vase de parfums. Un second vase est entre les mains de la Madeleine, agenouillée, et dont le costume, aux manches à bouillonnés, se ressent du commencement des modes de la Renaissance.

Un troisième individu se tient plus loin : au fond, la Vierge, encapuchonnée d'un grand voile, et saint Jean sont debout ; tous deux semblent trembler et n'oser s'approcher du sépulcre.

La plupart des vêtements ont de larges bordures dorées avec des broderies diverses, et peut-être une observation approfondie permettrait-elle d'y découvrir des inscriptions qui feraient connaître les origines de l'œuvre ; il ne nous a pas été possible de vérifier ce point.

A part les accents d'ors qui relèvent les habillements, toute la polychromie consiste dans la peinture des chairs, d'un ton pâle et un peu fade.

Quel peut être l'auteur de cette remarquable sculpture ? L'exécution possède toute l'énergique accentuation de Jean Borremans, mais avec moins d'élégance et de simplicité. L'invention est tout aussi fantasque ; les vêtements tourmentés, les coiffures, grandes et bizarres, ne sont pas sans analogies avec le retable d'Oplinter, dont celui-ci semble contemporain ; est-ce à dire qu'on puisse l'attribuer à Guillaume Hessels ? Peut-être ; nous ne voudrions cependant point l'affirmer.

Ces observations ne s'appliquent qu'à la partie du retable qui représente *la Passion ;* le soubassement où se déroule *la légende de saint Denis*, ne nous paraît ni du même auteur ni de la même époque. Les personnages sont moins grands

que ceux de *la Passion;* la facture est plus souple; le style, d'une Renaissance plus avancée, rappelle, en grâce et en richesse, les admirables clôtures du chœur d'Amiens.

Le premier compartiment représente *le Baptême de saint Denis.*

Converti par la guérison miraculeuse d'un aveugle qu'il avait lui-même opérée en invoquant le nom de Jésus, Denis, surnommé Théosophe, se fait baptiser par saint Paul en même temps que Damare, son épouse, et toute sa maison.

L'apôtre, debout, verse sur la tête des deux époux, agenouillés devant lui, de l'eau puisée à une fontaine à trois jets que l'on voit couler dans le fond; au fond également se tiennent, à droite, une femme et un homme coiffé d'un turban; quatre autres personnages assistent à la cérémonie.

Cette sculpture est élégante, plus fine et moins tourmentée, dans les draperies surtout, que celle des compartiments supérieurs.

Le second tableau représente *saint Denis prêchant au peuple.*

Denis est ordonné évêque d'Athènes; on le voit, au fond de la composition, dans une chaire d'un style absolument Renaissance, — et certainement postérieur à celui de l'architecture qui encadre les scènes de *la Passion.*

Plusieurs personnages figurent l'auditoire : au premier plan est une femme accroupie, comme une Espagnole assistant à la messe sur sa natte; sa robe s'étend autour d'elle en une multitude de plis. Sa coiffure est fort jolie; elle porte au-dessus des oreilles des plaques de métal ciselées. Près

d'elle est un enfant presque nu ; en face, un homme assis et appuyé sur un bâton.

Deux autres femmes sont accroupies au second plan : l'une d'elles porte les deux mains à la poitrine, faisant le geste d'ouvrir son cœur ; l'autre a les mains jointes.

Enfin, de chaque côté, trois hommes, — moines et bourgeois, — écoutent le prédicateur.

Le troisième compartiment a pour sujet *la Mission de saint Denis*.

Un vieillard, — sorte de solitaire à grande barbe, à la physionomie austère, — bénit l'évêque qui, vêtu d'un manteau richement brodé, est assis devant lui, les mains jointes. Un jeune clerc, charmant de finesse et d'élégance, est accroupi au premier plan tenant l'encensoir.

Un autre clerc plus vieux est à genoux et tient contre sa poitrine un gros livre ; enfin parmi quatre autres assistants se remarque une sorte de gentilhomme à la truculente figure de reitre.

Au fond est un autel sur lequel se dresse un retable décoré de grandes figures en bas-relief.

Le quatrième épisode représenté est *la Réception de saint Denis par le Pape*.

Clément a succédé à saint Pierre dans le pontificat ; il ordonne à Denis d'aller prêcher la vraie foi en France et lui adjoint deux compagnons : Rustique et Éleuthère.

La figure de l'évêque prosterné est élégante et belle ; mais plus belle encore est celle du vieux moine debout, qui d'une main relève son manteau sur la cuisse.

Cinq autres figures debout garnissent le fond de la scène, — des ecclésiastiques, coiffés du chapeau cardinalice, et un

guerrier en turban à oreillères, appuyé des deux mains sur un bâton.

Les prédications de saint Denis et les nombreuses conversions qu'il a opérées ont excité la colère de l'empereur Domitien ; il ordonne partout de grands massacres de chrétiens et envoie de Rome à Paris le proconsul Fescennius, avec ordre de s'emparer du saint évêque.

Fescennius trouve le bienheureux Denis occupé à prêcher le peuple ; il le fait saisir par ses soldats, le fait souffleter, accabler d'outrages et charger de chaînes ; ses deux compagnons, Rustique et Éleuthère, sont victimes des mêmes traitements.

C'est le sujet du cinquième et dernier panneau de notre retable.

L'évêque semble se débattre entre les mains des soldats qui l'arrêtent. Ceux-ci portent les figures truculentes et ricanantes des guerriers de Borremans ; leurs casques sont contournés en des formes fantastiques ; leurs armures, couvertes de grandes arabesques ; dans le mouvement de la lutte, des bouts d'étoffe, des écharpes voltigent.

D'autres hommes d'armes, dans le fond, entourent les lévites, qui se tiennent calmes.

Ces diverses compositions sont encadrées d'ornements architectoniques d'une imagination, d'une délicatesse de travail vraiment prodigieuses.

Tout ce que l'art ogival, arrivé à l'apogée de sa troisième période, a de richesse et d'abondance, est répandu là avec profusion.

Cette merveilleuse ornementation n'est pas sans avoir souffert et présente, çà et là, quelques lacunes regrettables

et parfois assez importantes; mais par contre — et c'est l'essentiel — les figures sont intactes et n'ont eu à souffrir ni des outrages du temps, ni du travail d'un restaurateur.

RETABLE D'HORRUES.

COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE.

Le retable gothique du maître-autel de l'église d'Horrues, véritable monument de pierre blanche, est une œuvre des plus remarquables.

Il paraît malheureusement avoir subi une restauration peu adroite.

Les groupes qui composent cette sculpture sont répartis dans quatre niches disposées sur deux étages.

Trois cases forment la rangée inférieure; les deux latérales renferment chacune deux statues de saints : à droite, Saint-Jean l'Évangéliste et Saint-Étienne, martyr; à gauche, Saint-André, apôtre, et Saint-Laurent, martyr.

Ces figures sont debout, vêtues de robes superbement drapées. Chaque saint est représenté avec son attribut distinctif.

Le grand compartiment du centre présente une scène mouvementée, aux nombreux personnages; c'est l'épisode capital de la légende de saint Hubert.

Le saint est surpris en pleine chasse à courre, au milieu d'une forêt ; son veneur, ses pages, sa meute l'entourent.

Lui-même tombe à genoux et joint les mains devant le cerf miraculeux, entre les bois duquel rayonne la croix.

Un ange plane au-dessus de ce groupe et désigne du doigt au chasseur le signe de la rédemption, en lui disant : « *Hic Christum adora!* »

Dans le lointain se dessine une tour que l'on dit être celle de l'abbaye de Saint-Hubert.

Quelques figures — notamment celle du saint à genoux — ne sont pas à la hauteur du reste de la sculpture et doivent avoir été refaites par un restaurateur.

Un groupe élégant surmonte cette composition ; on y voit la Vierge, l'Enfant Jésus, sainte Anne, sainte Catherine et sainte Barbe.

Une notice concernant l'église d'Horrues (1) dit, en parlant de ce retable : « Ce monument, d'après la tradition, » a été érigé au XIVe siècle, en l'honneur de l'Enfant Jésus, » de saint Hubert, d'autres saints et saintes, par les » seigneurs de *l'Esclatière...* »

S'il n'y a pas là une faute d'impression, la tradition se trompe étrangement en rangeant cette sculpture parmi les œuvres du XIVe siècle. Elle appartient incontestablement à la dernière période de l'art ogival, c'est-à-dire au commencement du XVIe siècle.

Si les seigneurs de l'Esclatière possédaient déjà ce fief au XIVe siècle, ils le détenaient encore deux cents ans plus tard ; et précisément à cette époque exista un *André* de l'Esclatière, qui fit don à l'église d'Horrues d'un *antependium* en velours brodé ; or, la statue de Saint-André figure parmi

(1) G. Zech-De Biez, *Quelques mots sur l'église d'Horrues (près Soignies)*. Braine-le-Comte, 1890, p. 11.

celles qui décorent ce retable ; on peut donc supposer que celui-ci provient du même donateur.

D'autre part, on a découvert, derrière les boiseries du chœur de la même église, un fragment de bas-relief mutilé qui est évidemment dû au même ciseau que le retable ; or, ce fragment porte la date de 1510, qui paraît bien s'appliquer au style des deux sculptures.

RETABLE D'HERBAIS-SOUS-PIÉTRAIN.

XVIe SIÈCLE.

Voici encore un retable dont la configuration générale, en forme d'arcade trilobée, surélevée au centre, surbaissée sur les côtés, est à peu près identique à celle des sculptures d'Oplinter, d'Opitter, etc.

Il semble un peu moins ancien que ceux-ci ; cependant, si nous avons eu à regretter chez ces derniers quelques dégradations, nous nous trouvons ici en présence d'une véritable dévastation.

Le retable d'Herbais, qui est en bois, est placé sur l'autel d'une chapelle privée, exposé à l'humidité habituelle des lieux où l'on entre rarement ; soit manque de ressources, soit indifférence ou ignorance de sa valeur, ses propriétaires successifs l'ont laissé tomber dans un état de délabrement pitoyable ; ajoutons que le vandalisme de certains visiteurs semble avoir voulu aider le temps dans son œuvre de destruction : en effet, la partie inférieure est celle qui a le plus souffert ; deux cases sur trois — celles qui sont le plus à portée de la main — sont vides ou peu s'en faut.

Bref, la réunion de ces diverses causes de dégradation donne à craindre que dans quelques années on n'ait à déplorer la perte totale de cette belle œuvre.

Nous avons dit que sa silhouette rappelle celle des retables d'Oplinter et d'Opitter; il en est de même de la disposition intérieure, comme de la distribution et du sujet de la plupart des scènes.

Deux faisceaux de colonnettes à angles saillants divisent sa largeur en trois parties principales. Chacune de celles-ci est à son tour répartie par une tablette horizontale en deux étages superposés.

Les trois compartiments de la rangée supérieure sont couronnés de dais gothiques; ce qui en reste décèle une composition bien inventée, en même temps qu'une exécution habile et délicate. Au-dessous des tablettes formant le plafond des niches inférieures court une dentelle d'ornements sobres et bien travaillés.

On ignore quel a été le sujet de la composition qui occupait la première case du rang inférieur. Nous remarquons seulement sur la paroi, dans l'angle gauche au premier plan, des traces d'une figure qui devait y être adossée et dont il ne reste que les pieds. Du côté opposé se trouvent quelques marches d'un escalier, montant vers le centre de la case; c'est tout.

Dans le panneau central de la même rangée se trouve un groupe à peu près intact représentant *la Circoncision*. Sur une table circulaire recouverte d'un tapis à franges est étendu l'Enfant. L'opérateur, penché sur lui, est un vieillard barbu, coiffé d'un chapeau très élevé, aux grands bords relevés. Sur la longue robe dont il est vêtu tombe une

tunique qui descend jusqu'aux genoux. Son manteau est rejeté sur les épaules, pour faciliter les mouvements des bras, couverts de manches collantes.

Un autre personnage, derrière lui, porte une coiffure ronde, sans bords, dont le fond s'élève en une pointe aiguë. Il soulève le pan du manteau du précédent.

De l'autre côté de la table sont deux femmes debout, habillées toutes deux de robes amplement drapées, avec corsages de dessous ajustés à la taille et décolletés en carré jusqu'à mi-hauteur de la poitrine. L'une d'elles a une tunique semblable à celle de l'opérateur; l'autre, qui tient l'Enfant sous les aisselles, a des manches bouffantes aux coudes et aux épaules.

Dans l'angle gauche, en avant, est un homme barbu, enveloppé d'un manteau très étoffé et coiffé d'un turban.

En face de celui-ci, une femme est agenouillée; sous sa haute coiffe s'échappent des nattes de cheveux, relevées en anneaux; sa ceinture forme un large bourrelet; ses manches sont bouffantes aux épaules et surtout aux coudes.

Au fond du tableau, une porte à arc très surbaissé, découpée dans une arcade à plein cintre, s'ouvre sur l'extérieur.

Le plafond de ce panneau, plus élevé que ceux de ses deux voisins, ne forme pas comme ceux-ci une arête horizontale : la moulure qui le décore, pour reprendre le niveau de celles des panneaux latéraux, s'abaisse à chaque extrémité en deux arcs de cercle, légèrement indiqués, dont la courbure se trouve vers l'intérieur. Cette disposition est semblable à celle que nous avons mentionnée sous la scène principale du retable de Neerhaeren; de même que dans

ce dernier, les écoinçons sont ornés d'une tête de mort.

Le compartiment droit de l'étage inférieur ne contient plus que deux figures, debout à gauche.

M. A. Wauters (1), qui sans doute a vu cette sculpture plusieurs années avant nous, dit que cette composition représentait des personnages adorant le Saint-Sépulcre. Il s'y trouvait probablement, à l'époque où M. Wauters a vu le retable, quelques statuettes qui ont disparu depuis; mais nous croyons pouvoir déduire de ce renseignement que le sujet de ce groupe était en réalité *la Mise au tombeau*. En effet, la figure de femme agenouillée que nous venons de citer dans le compartiment central ne nous paraît pas y être à sa place; elle se trouvait vraisemblablement à l'origine dans la case qui nous occupe; sa main gauche, brisée, devait soulever le couvercle d'un vase de parfums; c'est la Madeleine, telle que nous l'avons vue dans les retables de Güstrow et de Blaugies.

Les trois épisodes principaux de la Passion se déroulent à l'étage supérieur; c'est d'abord, à gauche, *le Portement de la Croix*.

Le Christ s'avance, pliant sous le faix; il tourne la tête vers la Véronique, qui, à genoux au premier plan, lui montre le linge où vient de s'imprimer la face du Sauveur.

Derrière celle-ci se voient les pieds d'un personnage qui devait occuper l'extrémité gauche de l'avant-plan.

A gauche, le Cyrénéen soulève la croix; au fond, un homme coiffé d'un turban, des bourreaux, dont l'un, penché en avant, s'appuie d'une main à la traverse de la croix et

---

(1) *Géographie et histoire des communes belges*. Canton de Jodoigne, p. 215.

tient de l'autre un martinet aux longues lanières. Un autre, à droite, se retourne vers le Christ d'un air menaçant; sa main saisit un bout de corde qui sans doute devait se rattacher à la ceinture du Sauveur. Ce païen est chaussé de demi-bottes: les jambes sont enfermées dans un caleçon collant: les genoux sont protégés par des plaques de métal; son costume se compose d'une tunique courte et d'une pèlerine arrondie; sa coiffure, d'un casque.

Le grand compartiment central représente *le Calvaire.*

Quatre cavaliers, dans diverses attitudes ironiques ou menaçantes, lèvent la tête vers le crucifié, ou du moins vers la place où il se trouvait, car la croix a été brisée au pied et le Christ a disparu.

Trois autres soldats sont au fond; l'un se couvre d'un petit bouclier rond; un autre brandit un énorme glaive.

Les deux larrons se trouvent encore sur leurs croix. De même qu'à Blaugies, celui de gauche a le torse vêtu d'un petit justaucorps très court; celui de droite n'a que sa chemise.

Deux groupes sont placés à la base du Calvaire: c'est encore l'arrangement que nous avons maintes fois décrit: à gauche, la Vierge évanouie, saint Jean et une sainte femme la soutenant, la Madeleine debout à ses pieds. A droite, deux soldats échangent leurs observations sur ce drame.

La sainte femme, derrière la Vierge, a une grosse coiffe ronde très étoffée, un corsage dessinant la poitrine, des manches à bouillonnés.

La Madeleine porte, sur une longue robe d'étoffe légère, une tunique arrêtée aux genoux, au bord de laquelle pend

une rangée de glands. Un peu plus bas que la ceinture se dessine un gros bourrelet entourant le corps et divisé par des crevés. Les manches bouffent aux articulations ; de l'épaisse coiffe tombe un linge relevé sur le bras gauche.

Le guerrier placé près d'elle et qui nous tourne le dos porte une tunique à manches larges et courtes, curieusement découpées. Sur sa tête est un casque rond ; à ses épaules, des plaques de métal avec pointes tordues en tire-bouchons. Sa main s'appuie sur le bouclier en poire renversée, orné d'une tête fantastique, que nous avons déjà rencontré dans d'autres sculptures.

Son interlocuteur porte un turban au fond pointu, un haut-de-chausses collant, un large manteau ouvert retenu simplement sur l'épaule gauche par une boucle carrée. La main, protégée par un gantelet, devait tenir la poignée d'un large sabre recourbé qui pend à sa ceinture. La droite, nue, s'appuie sur la hampe d'une pique.

La dernière composition, qui comporte six personnages, a pour sujet *le Christ descendu de la croix.*

Crânement campé au premier plan, à gauche, l'homme au turban et au grand manteau, dont nous venons de parler, observe attentivement la scène qui se passe devant lui.

Ses mains n'existent plus ; d'après le mouvement des bras, il est à supposer que la gauche s'appuyait sur la poignée d'un sabre et que la droite était peut-être posée sur la hanche.

Au milieu du groupe est couché le Christ, la tête inclinée sur l'épaule. Joseph d'Arimathie le soulève par les épaules ; la Vierge, les mains jointes dans un mouvement de désespoir et de pitié, s'incline sur le cadavre ; une femme, peut-être la Madeleine, est debout près d'elle. Au pied de Jésus,

un homme est agenouillé : ce dernier pourrait représenter Nicodème; cependant, il nous semble qu'il n'occupe pas ici sa place réelle et nous inclinons à croire que c'est un des personnages qui ont disparu de la première niche du bas. S'il en est bien ainsi, ce compartiment, complètement vide aujourd'hui, aurait pu contenir l'Adoration des Bergers ou la Nativité.

Enfin, dans le fond du tableau qui nous occupe se dresse la croix.

On remarquera dans cette composition l'absence de saint Jean ; mais un vide, entre la Vierge et Joseph d'Arimathie, nous porte à croire qu'il occupait cette place, celle, d'ailleurs, où on le voit le plus souvent dans les scènes analogues.

Plusieurs petits groupes, posés sur des consoles en encorbellement travaillées à jour, sont accolés aux parois des cases de l'étage supérieur ; il y en avait deux dans chacun des compartiments latéraux, quatre dans le grand panneau central. Autant que l'on peut en juger, ces groupes accessoires figurent des scènes de la Bible.

Dans le premier à gauche est un homme dont une main s'appuie sur la poignée d'un sabre recourbé, accroché à sa hanche droite, tandis que l'autre semble indiquer le chemin à un autre personnage, mutilé, placé devant lui.

Dans le groupe opposé, un individu est à genoux ; un autre — l'homme au sabre de tantôt — le tient par les cheveux et lève le bras pour lui trancher la tête. La main et l'arme qu'elle tenait n'existent plus.

Ces deux compositions sont probablement relatives au *Sacrifice d'Abraham.*

L'un des groupes du panneau central a disparu ; le second représente Samson transportant sur la montagne les portes de la ville.

En pendant, l'on voit un homme étendu au pied d'un arbre ; deux autres, les mains jointes, semblent implorer le ciel.

Au-dessous, une scène à trois personnages nous paraît représenter Moïse frappant le rocher de sa baguette miraculeuse pour en faire jaillir une source.

Enfin, dans le compartiment droit, l'on voit Jonas précipité dans les flots du haut de son navire ; le dernier groupe fait défaut.

Au-dessus de chacun des faisceaux de colonnettes qui marquent les trois grandes divisions du retable se dresse un piédestal cylindrique élancé, supportant une statuette ; la seule figurine qui subsiste, à gauche, tient à la main une longue banderolle avec une inscription.

Un grand crucifix a été placé, dominant toute l'œuvre, au centre du couronnement.

Disons, pour terminer, que la sculpture est entièrement dorée et polychromée, et qu'elle est protégée par des volets peints.

De ce que nous avons relevé divers points de similitude entre le retable d'Herbais-sous-Piétrain et ceux d'Opitter et d'Oplinter, il ne faudrait pas conclure que nous les attribuons au même auteur ; loin de là. Quelques analogies existent dans la configuration générale et dans la distribution des sujets ; mais là s'arrête toute la ressemblance. L'exécution de ces sculptures n'est pas de la même main ; les types, les ajustements sont absolument différents. Les costumes, ceux

des femmes surtout, du retable d'Herbais, d'un caractère franchement Renaissance, accusent une époque déjà avancée.

On ne possède d'ailleurs aucun renseignement sur les origines de cette œuvre; on sait seulement qu'elle provient de la chapelle de Nodrange; mais les inscriptions que l'on peut y lire en divers endroits ne jettent aucune clarté sur le nom de son auteur pas plus que sur la date de son exécution.

RETABLE D'ENHET

(au Musée archéologique de Namur).

XVIIe SIÈCLE.

Cette sculpture de dimensions restreintes, trouvée dans un hameau sans importance, est tout simplement un petit chef-d'œuvre.

C'est un triptyque, dont le panneau principal ne mesure que 70 centimètres de hauteur sur 50 de largeur.

Ce panneau est fermé par deux volets, sculptés sur la face interne, peints sur l'autre.

Le sujet qu'il représente est *le Calvaire*. Au second plan, et en demi-relief, le Christ est en croix entre les deux larrons. La Madeleine embrasse le pied de la croix; des saintes femmes sont groupées autour d'elle.

En avant est une scène traitée en ronde bosse : la Vierge à genoux, abîmée dans sa douleur, s'affaisse entre les bras d'une femme agenouillée comme elle et qui la soutient; une autre femme est à ses côtés; à droite saint Jean, debout, tend les bras vers le Christ.

Au fond de la scène et sculptés en bas-relief très plat se voient des groupes de soldats, les uns à cheval, d'autres jouant aux dés la robe du Christ. Dans le lointain, la ville de Jérusalem.

La face sculptée de chaque volet est divisée en deux parties superposées.

Sur le volet de droite, l'artiste a représenté *la Décollation de saint Jean-Baptiste*. Plus bas, et sous une arcade d'un style Renaissance très avancé, une dame — la donatrice — est agenouillée sur un prie-Dieu. Debout derrière elle se tient sainte Élisabeth, sa patronne, tenant à la main des écuelles et un panier.

Le volet de gauche présente, en pendant à la Décollation, *la Conversion de saint Paul*. Au-dessous est sculpté le portrait du donateur, à genoux, et derrière lui saint Jean-Baptiste.

Les donateurs sont vêtus comme les personnages de Pourbus; ils ne sont accompagnés d'aucune armoirie.

Cette petite sculpture est très remarquable par la liberté des compositions, la différence bien calculée des reliefs, la variété des effets, enfin, le goût de la parfaite modération de l'ensemble. Rien n'est exagéré dans les bas-reliefs en perspective. Le ciseau, d'une liberté absolue, est dépouillé de tout pédantisme, comme de ce côté un peu théâtral des imitations florentines de la fin du XVIe siècle.

L'œuvre est vraiment simple et originale : la Vierge, jeune, agenouillée au pied de la croix, les mains jointes, la tête inclinée, est d'une beauté et d'un sentiment admirables.

La figure du Christ est pleine de calme et de noblesse, tandis que les deux autres suppliciés se tordent — le mau-

vais larron surtout — dans des mouvements convulsifs.

Quel peut être l'auteur de ce petit chef-d'œuvre?

Il n'appartient assurément pas à une école flamande; la manière est toute différente. Les peintures des volets — sans grande valeur, du reste — sont l'œuvre d'un peintre wallon.

D'autre part, il provient d'un village de l'ancien pays de Liège, Enhet, commune de Chévetogne, dans le haut Condroz.

Un archéologue distingué et bien connu suppose — sans être affirmatif sur ce point — que nous pourrions nous trouver ici en présence d'une œuvre du célèbre sculpteur liégeois Jean Delcour (1640 + 1707), exécutée après son retour d'Italie.

Delcour fit, en effet, deux fois le voyage d'Italie, et sa manière se ressent de ses études approfondies des grands maitres du xve siècle.

Or, il est certain que l'auteur du petit retable d'Enhet a vu l'Italie et a dû y séjourner assez longtemps.

L'œuvre qu'il a produite est loin des anciens retables aux multiples figures en ronde bosse.

Il s'inquiète peu du petit détail ; son style est familier sans cesser d'être noble; ses draperies, simples, sont d'une extrême habileté.

La charmante sculpture du Musée archéologique de Namur est due bien certainement au ciseau d'un admirateur passionné des superbes bas-reliefs de Ghiberti ou des Donatello de Padoue.

L'attribution à Jean Delcour de la paternité de cette œuvre ne nous parait donc aucunement aventurée.

RETABLES DE BRUGES.

La Généalogie de Sainte-Anne.

XVIe SIÈCLE.

Ce retable surmonte l'une des portes de la cathédrale de Saint-Sauveur ; il ne se compose que d'un seul compartiment rectangulaire, ne mesurant pas moins de 1^m56 de hauteur sur 1^m86 de longueur.

Il est en bois sculpté en haut-relief, rehaussé de polychromie et de dorure.

Au centre de la composition, Sainte Anne est assise, les mains jointes, dans un fauteuil à haut dossier rectangulaire ; de chaque côté se tiennent debout six personnages.

Au milieu du dossier du siège s'élève un arbre dont les branches, largement étendues, portent cinq socles arrondis sur lesquels sept figures sont placées ; au sommet du tronc, l'on voit la Vierge couronnée, tenant l'Enfant Jésus.

Chaque personnage tient à la main une banderolle sur laquelle est écrit son nom.

Nous voyons, à droite (1) de Sainte Anne : Emerencia, Cléophas, Salomé, Sacarias, Elisabet et un petit Saint Jean-Baptiste au pied duquel un agneau est couché ; à gauche se trouvent successivement : Stolanus, Joachim, Iosep (Joseph) (2), Elnet, Hismeria, puis une petite figure d'évêque mitré et tenant une crosse, qui représente peut-être le donateur de l'œuvre.

Les figures, plus petites, qui sortent des branches de l'arbre sont : à droite, Jean, évangéliste ; plus haut : Jacob

(1) Par rapport au spectateur.

(2) Nous respectons l'orthographe des inscriptions.

et Simoei (Siméon) ensemble, puis Maria Salomé ; à gauche : Jude et Joseph Justus côte à côte, et plus loin, Maria Cleophas.

Enfin, les colonnettes qui sont appliquées aux montants latéraux de l'encadrement portent deux petites statues surmontées de dais en forme de clochetons. Sur la banderolle que tient celle de droite se lit le nom : Sebedeus. Celle de gauche représente un homme barbu, à longs cheveux ondulés, coiffé d'un ample chapeau à bords relevés, vêtu d'un caleçon collant et d'une tunique à larges manches, serrée à la taille par une courroie ; il appuie le dos de la main droite sur la hanche ; la main gauche tient une banderolle qui ne porte aucune inscription. Peut-être figure-t-il l'artiste lui-même.

Cette sculpture est d'un bon travail ; les proportions sont bien observées ; les têtes ont de la bonhommie et de l'expression ; le tout ne manque pas de caractère, sans être cependant d'un style très accentué ni d'un talent réellement supérieur.

Le retable a gardé, jusqu'à présent, sa polychromie ancienne ; les vêtements sont dorés, avec des revers bleus ; les tuniques de dessous sont rouges.

Le fond est bleu, décoré d'arcatures aveugles à meneaux dorés, d'un aspect agréable.

On ignore le nom de l'auteur de cette œuvre, à laquelle il serait difficile d'assigner une date bien exacte.

La sculpture est fermée par deux volets peints.

HENRY ROUSSEAU.

(A continuer.)

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 5, 12, 19 et 26 septembre; des 3, 10, 17, 24 et 31 octobre 1891.

ACTES OFFICIELS.

Nomination de membres correspondants.

Par arrêtés royaux du 9 octobre 1891, ont été nommés membres correspondants de la Commission royale des monuments : pour la province d'Anvers : MM. Albert De Vriendt, artiste peintre, directeur de l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, et Jacques De Braeckeleer, statuaire, professeur au même établissement, en remplacement de MM. Charles Verlat, artiste peintre, et Joseph Ducaju, statuaire, décédés. Pour la province du Luxembourg : M. le docteur Lambert, de Bouillon, en remplacement de feu M. Maus.

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a approuvé :

Église de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles. Vitrail.

1° Le dessin d'un vitrail à exécuter pour l'église de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles; auteur, M. Dobbelaere;

Église de Termes. Verrières.

2° Les dessins de huit verrières en grisaille à placer dans l'église de Termes (Luxembourg); auteur, M. Haussaire;

Cathédrale de Namur. Statues.

3° Les modèles au tiers des statues commandées à M. Fraikin et à M. Desenfans, pour le couronnement de la façade de la cathédrale de Namur;

Église de Notre-Dame, Anvers. Statues.

4° Les maquettes des statues de *Saint-André* et de *Saint-Jacques*, commandées à M. Deckers, pour l'ornementation de la petite tour de l'église de Notre-Dame, à Anvers.

Hôpital St Jean, à Bruges. Tableau.

— Des délégués se sont rendus à l'hôpital Saint-Jean, à Bruges, pour examiner les restaurations exécutées au célèbre tableau de Memline, *le Mariage de sainte Catherine*.

Les délégués n'ont pu que se rallier, en ce qui regarde les soins et la conscience apportés à ce travail, aux conclusions d'un rapport présenté antérieurement au Collège par un de ses membres. Ils ont constaté que cette restauration avait été exécutée avec un grand respect de l'œuvre originale, à laquelle l'artiste n'a touché que dans la mesure du plus strict nécessaire.

Se ralliant à l'opinion de ses délégués, la Commission a émis l'avis qu'il y avait lieu de donner une entière approbation à ce travail.

Église de Middelkerke. Chemin de la Croix.

— Des délégués ont inspecté, à Middelkerke (Flandre occidentale), le chemin de la croix, exécuté par Mme de Gault, pour la décoration de l'église paroissiale.

Les délégués sont d'avis que ce travail est bien compris au point de vue de l'arrangement des scènes représentées et de l'effet décoratif général et qu'il est susceptible d'être approuvé.

La Commission s'est ralliée à l'appréciation de ses délégués et a émis l'avis que rien ne s'oppose à la liquidation de la somme due à l'artiste en vertu de son contrat.

— A la demande de M. Ooms, des délégués ont examiné, au Palais de Justice d'Anvers, le panneau peint par cet artiste et représentant *toutes les classes de la société rendant hommage à la Justice*. Palais de Justice d'Anvers. Décoration.

Les délégués ayant constaté que cette œuvre d'art a été exécutée avec soin, le Collège en a autorisé la réception définitive.

— Des délégués se sont rendus à Anvers le 5 septembre 1891, pour examiner, à l'hôtel de ville, la dernière peinture exécutée par M. Victor Lagye, pour la décoration de la salle des mariages. Cette composition représente *le Mariage civil*. Traitée en style du consulat, elle n'est pas moins réussie que les précédentes et complète bien l'ensemble décoratif. Hôtel de ville d'Anvers. Décoration.

Deux défauts déparent cependant l'aspect général de la salle.

Les deux dernières compositions traitées représentent des intérieurs, tandis que les premières, qui couvrent le mur principal, en face des fenêtres, figurent des scènes en plein air. Il en résulte des notes différentes qui ne s'accordent pas et il importe dès lors d'établir une démarcation nette entre ces compositions. Pour y arriver, M. Lagye propose de simuler un membre d'architecture qui les séparerait. Mais cette architecture simulée est d'un effet maigre et il a paru aux délégués que l'artiste atteindrait plus facilement le résultat désiré en peignant simplement dans sa dernière composition de plein air un arbre dont le tronc suffirait à séparer cette scène de la composition d'intérieur qui l'avoisine.

Un contraste très désagréable est produit par le dernier côté de la salle resté sans peinture et décoré seulement de

sa haute cheminée flamande ; il est d'un aspect très sombre, tandis que les autres murs ont été considérablement éclairés et égayés par les peintures qu'ils ont reçues. Il semble de toute nécessité que ce côté de la salle soit peint comme les autres. Il pourrait recevoir des figures allégoriques qui résumeraient l'idée générale de la décoration, et, pour faciliter ces nouvelles compositions, il serait désirable qu'on fît disparaître le couronnement des deux portes percées au deux côtés de la cheminée et qui constituent d'ailleurs de ce côté de la salle une décoration surchargée qui demande à être allégée. L'aspect général de la salle aura tout à gagner à cette suppression.

Musée royal de peinture et de sculpture de Bruxelles. Bas-reliefs.

— Les délégués qui ont inspecté les bas-reliefs en bronze placés par M. Mignon dans la rampe de l'escalier du Musée royal de peinture et de sculpture de Bruxelles, n'ont eu que des éloges à adresser à l'artiste pour le talent et la conscience dont il a fait preuve dans l'exécution de ce travail d'une délicatesse extrême.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Hôtel de ville de Damme.

Le Collège a émis un avis favorable sur le projet dressé par M. l'architecte Buyck pour la restauration de l'hôtel de ville de Damme (Flandre occidentale).

Hôtel de ville d'Hérenthals.

— Des délégués ont inspecté les travaux de restauration exécutés à l'hôtel de ville d'Hérenthals (Anvers).

Ces ouvrages, qui sont pour ainsi dire terminés, leur ont paru avoir été exécutés d'une façon satisfaisante. Ils ont cru toutefois devoir appeler l'attention de l'autorité locale sur le raccord de la plate-forme en plomb de l'étage du carillon avec les nouveaux piédroits du campanile, qui ne paraît pas

suffisamment efficace pour empêcher l'eau de s'infiltrer entre les piédroits et la plate-forme.

— Des délégués ont inspecté, le 17 septembre, les travaux de restauration en voie d'exécution à la façade de l'ancienne halle aux draps, à Gand (Flandre orientale). Halle aux draps, de Gand.

Ils ont constaté que ces ouvrages s'exécutent d'une façon très satisfaisante. L'entreprise est très avancée; à part, l'escalier à double rampe qui sera établi en dernier lieu, la restauration de la façade est arrivée à la hauteur du pignon terminal, qui est déjà entamé, de même que les deux tourelles d'angles.

L'administration communale a soumis aux délégués le modèle des balustrades à placer à la naissance des flèches de ces tourelles; ce modèle a été approuvé et les délégués ont émis l'avis qu'il conviendrait de rétablir aux angles des corniches, sur lesquelles s'appuient ces balustrades, les gargouilles qui sans doute ont existé anciennement et qui doivent compléter l'aspect d'ensemble des tourelles.

Les délégués ont aussi émis le vœu de voir acquérir et démolir la maison située à droite de la halle, à l'effet de dégager la façade latérale du monument, qui est d'une belle ordonnance architectonique, et de permettre, en outre, d'utiliser le rez-de-chaussée de l'édifice.

Des recherches faites à l'intérieur de la halle ont amené la découverte des montants d'une vaste cheminée; il serait intéressant de continuer ces investigations, qui aboutiraient très probablement à d'autres découvertes, lesquelles mettraient sur la voie d'une restauration intérieure.

— Des délégués ont examiné les travaux d'aménagement intérieur de l'aile orientale de l'ancien hôtel Gruuthuuse, à Hôtel Gruuthuuse, à Bruges.

Bruges (Flandre occidentale), qui vient d'être utilisé comme musée et qui a reçu notamment une importante collection de dentelles.

Les délégués ayant constaté que ces ouvrages ont été soigneusement exécutés, la Commission a émis l'avis que rien ne s'opposait à la liquidation du subside alloué par le Gouvernement pour aider l'administration communale à couvrir le montant de l'entreprise.

Hôtel de Fiennes, à Bruges. — Les mêmes délégués ont inspecté les travaux de restauration exécutés à la tourelle de l'ancien hôtel de Fiennes, à Bruges. Ces ouvrages ayant été effectués avec soin, le Collège s'est rallié à l'avis de ses délégués, qui ont proposé d'en opérer la réception.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Des avis favorables ont été donnés sur les projets relatifs :

Construction et restauration de presbytères. 1° A la construction d'un presbytère à Haesrode, sous Bierbeek (Brabant); architecte, M. Langerock;

2° A l'exhaussement et à la restauration du presbytère de Linde, sous Peer (Limbourg); architecte, M. Christiaens;

3° A la construction de dépendances au presbytère de Martenslinde (Limbourg) et à la restauration des bâtiments existants;

4° A l'exécution de divers travaux complémentaires nécessités par la reconstruction du presbytère de Moinet, commune de Longwilly (Luxembourg); architecte, M. Cupper.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a approuvé les plans relatifs à la construction d'églises :

1° A Gingelom (Limbourg), sous réserve de supprimer les cadres des cadrans de l'horloge. On a aussi appelé l'attention de l'architecte, M. Serrure, sur l'utilité de ménager un emplacement pour les fonts baptismaux et sur la nécessité de relier soigneusement la charpente de la flèche à la maçonnerie de la tour ; Église de Gingelom.

2° A Haesrode (Brabant) ; architecte, M. Langerock ; Église de Haesrode.

3° A Rhode-Saint-Pierre (Brabant), sous réserve de supprimer l'arc surbaissé figuré au-dessus de certaines fenêtres du vaisseau et de ne conserver que la double lancette ; architecte, M. Langerock. Église de Rhode-St-Pierre.

Ont aussi été approuvés, les projets ci-après :

1° Construction d'un portail et d'un jubé à l'église d'Assenede (Flandre orientale) ; architecte, M. Brandes ; Église d'Assenede.

2° Établissement de portails dans l'église de Saint-Jacques, à Gand (Flandre orientale), à la condition de supprimer les ogives de tous les vitrages et de laisser les panneaux franchement rectangulaires ; auteur, M. Zens. Église de Saint-Jacques, à Gand.

Et enfin les dessins d'objets mobiliers destinés aux églises de : Ameublement d'églises.

Saint-Ghislain (Hainaut) : maître-autel et deux verrières ;

Overbroeck, sous Brecht (Anvers) : mobilier complet ;

Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles : buffet d'orgues ;

Braine-le-Comte (Hainaut) : buffet d'orgues ;

Mont (Luxembourg) : chaire à prêcher ;

Morlanwelz (Hainaut) : buffet d'orgues.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

Église de Fosses. 1° Le devis estimatif des travaux de renouvellement des toitures de l'église de Fosses (Namur) ; architecte, M. Cador ;

Église de Brée. 2° Le devis estimatif des travaux supplémentaires nécessités par suite de la restauration de l'église de Brée (Limbourg) ; architecte, M. Jaminé ;

Église de Sainte-Anne, à Hamme. 3° Le projet relatif à l'exécution de divers travaux de réparation à l'église de Sainte-Anne, à Hamme (Flandre orientale) ; architecte, M. Debosscher ;

Église de Sainte-Gertrude, à Nivelles. 4° Le projet de restauration de l'église de Sainte-Gertrude, à Nivelles (Brabant) ; auteur, M. Verhaegen ;

Église d'Handzaeme. 5° Le projet des travaux complémentaires de restauration et de renouvellement du mobilier de l'église d'Handzaeme (Flandre occidentale) ;

Église d'Obourg. 6° Le projet relatif à l'exécution de divers travaux de restauration à l'église d'Obourg (Hainaut) ; architecte, M. Mahieu ;

Église de Montignies-le-Tilleul. 7° Le devis des travaux de renouvellement de la couverture du clocher de l'église de Montignies-le-Tilleul (Hainaut) ;

Église de Vlierzele. 8° Le projet de restauration de l'église de Vlierzele (Flandre orientale) ; architecte, M. Goethals ;

Église de Brecht. 9° La restauration des fenêtres du chœur de l'église de Brecht (Anvers) et l'établissement d'une grille de clôture entre ledit chœur et le pourtour de l'édifice ; architecte, M. Gife ;

10° Le projet relatif à l'exécution de divers travaux de restauration et de consolidation à l'église de Gits (Flandre occidentale); Église de Gits.

11° Le projet de restauration de la tour de l'église de Kessel-Loo (Brabant); architecte, M. Langerock; Église de Kessel-Loo.

12° Le relevé des travaux supplémentaires occasionnés par la restauration de l'église de Saint-Michel, à Gand (Flandre orientale); architecte, M. Van Assche; Église de Saint-Michel, à Gand.

13° Le devis des réparations projetées aux toitures et aux corniches de l'église de Herdersem (Flandre orientale); architecte, M. Van Wassenhove; Église de Herdersem.

14° Le renouvellement d'une partie des toitures et des boiseries du clocher de l'église de Bray (Hainaut); Église de Bray.

15° Le débadigeonnage et la restauration intérieure de l'église de Messines (Flandre occidentale) et l'établissement d'un plafond en bois de chêne dans la salle des morts du même édifice; Église de Messines.

16° Le devis des ouvrages de réparation à exécuter à l'église de Wontergem (Flandre orientale); architecte, M. Hoste; Église de Wontergem.

17° Les comptes des travaux de restauration exécutés aux églises de : Comptes de travaux de restauration d'églises.

Sichem (Brabant) : exercice 1889;

Saint-Hubert (Luxembourg) : exercice 1890;

Saint-Germain, à Tirlemont (Brabant) : exercices 1889 à 1891.

— Les délégués qui se sont rendus à Bruges le 25 septembre 1891, ont inspecté les travaux de restauration effectués à la chapelle du Saint-Sang. Chapelle du Saint-Sang, à Bruges.

Ils ont constaté que ces ouvrages sont terminés et qu'ils

ont été exécutés avec soin, conformément au projet approuvé. La Commission s'est ralliée à l'avis de ses délégués et a proposé d'autoriser la liquidation des subsides promis pour l'exécution de cette entreprise.

Le Secrétaire,
A. Massaux.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

RECHERCHES

SUR LES

ENLUMINEURS FLAMANDS

PAR

J. DESTRÉE

LE PLUS ANCIEN LIVRE D'HEURES DE MAXIMILIEN Ier, VERS 1486.

La Bibliothèque impériale de Vienne possède un livre d'Heures qui présente cette particularité intéressante d'avoir des en-têtes rédigés en flamand, bien que le manuscrit ait été fait pour un prince allemand (1).

Ce manuscrit contient cinq miniatures à pleine page, représentant : *a*) David ; *b*) la Messe de Saint-Grégoire ; *c*) Marie et l'Enfant Jésus ; *d*) la Mort ; *e*) Saint Christophe, et pour terminer *f*) Maximilien agenouillé devant saint Sébastien.

Les enluminures *b* et *c*, un encadrement et une grande lettre représentant David, ont été reproduits dans un article de M. Édouard Chmelraz, lequel a paru dans la magnifique

(1) Les présentes *Recherches* étaient terminées dès le mois de mai 1890, mais diverses circonstances en ont retardé l'impression. J'ai consacré quelques notes aux observations qui m'ont été suggérées par des recherches subséquentes.

publication consacrée à l'étude des collections appartenant à la maison impériale d'Autriche. Les fleurs, qui constituent le plus bel ornement du manuscrit, ont été traitées avec autant de conscience que de goût. Quant aux autres peintures, elles ne décèlent aucun talent particulier. Je dirai plus, la Vierge tenant l'Enfant Jésus est exécutée avec une gaucherie réelle; la Messe de Saint-Grégoire est faite de pratique, mais plus habilement que la miniature précédente. Cependant l'artiste a réussi à faire de la miniature, où Maximilien figure à genoux devant saint Sébastien, un joli morceau d'une grande finesse et d'une extrême fraicheur.

Maximilien est représenté revêtu de son armure, le front ceint d'une couronne et les épaules couvertes d'un manteau de pourpre avec camail d'hermine. Il est agenouillé devant saint Sébastien, qui tient en main un arc. Près du prince est couché un beau lévrier blanc. A un arbre est suspendu un blason portant de sable à l'aigle d'or à une seule tête, ayant en cœur un écu aux armes de la maison d'Autriche et de celle de Bourgogne. La scène a pour fond un jardin entouré d'imposantes constructions en style ogival.

Dans le prince agenouillé, il ne faut pas encore voir le chef du Saint-Empire. En effet, Maximilien, élu en qualité de roi au mois de février 1486, fut couronné à Aix-la-Chapelle la même année. En 1493, il succéda de fait à son père dans le gouvernement, mais il ne prit le titre d'empereur qu'en 1508, à Trente. A cette occasion, il substitua dans ses armoiries l'aigle à deux têtes à l'aigle à une tête.

Le manuscrit qui nous occupe a donc été exécuté entre les années 1486 et 1508.

Cet espace de douze ans peut être singulièrement raccourci. Il suffit pour cela d'examiner les éléments contenus dans le livre d'Heures.

Il est manifeste que le peintre a voulu représenter un homme dans la fraîcheur de la jeunesse. Le texte d'une pierre, folio 45, renferme d'ailleurs à cet égard les plus grandes lumières. Car cette invocation, comme M. Chmelraz le fait très bien ressortir, a été faite à l'intention d'un prince qui vient de monter sur le trône et qui sent combien il lui importe d'avoir de bons et de fidèles conseillers.

« Deus patrum meorum et domine misericordiae... da michi sedium tuorum assistricem sapientiam et noli me repobare a pueris tuis quoniam ego servus tuus sum et filius ancille tue homo infirmus *et exigui temporis et junior ad intellectum* judicii et legum... Tu autem elegisti me regem populo tuo et judicem populi instituisti... *Concede michi gratiam bonos et fideles consiliarios elegendi.* Deus qui michi curam populi commisisti inspira michi... ut honorem quem indignus gero valeam moribus adornare ne cum alios direxero ipse reprobus invenior et indignus, ne quaeso domine vita mea maculet statum meum... », etc., etc.

Pour M. Chmelraz, le manuscrit a dû être exécuté avant l'année 1489, date à laquelle il quitta nos contrées pour ne plus y faire que de courtes apparitions. Il n'avait pas oublié sa captivité à Bruges.

Sur la miniature où se trouve représenté un mort étendu sur une natte de jonc et couvrant sa nudité de la main, on aperçoit les lettres P. B. M. Chmelraz y voit le monogramme de l'auteur. Il a consulté à cet effet les listes d'ar-

tistes brugeois publiées par M. Van de Casteele (1) et le *Beffroi*.

Or, deux artistes ont porté les mêmes initiales : Peter Beckaert, entré dans la Gilde de Saint-Jean des libraires et des enlumineurs ; Pieter Bramaert ou Bramare le jeune, entré en 1460 dans la Gilde de Saint-Luc ou des peintres. Mais puisque les enlumineurs appartenaient, dit M. Chmelraz, non à la Gilde de Saint-Luc, mais à celle de Saint-Jean Évangéliste, la balance penche en faveur de Beckaert ; M. Chmelraz ajoute toutefois très prudemment qu'il reste incertain si sous le nom de Peter Beckaert il faille chercher un libraire ou un enlumineur.

Ce dernier n'a jamais joui, que je sache, de la moindre notoriété. Il y a lieu cependant de supposer que Maximilien a dû faire exécuter un livre d'Heures destiné à son usage personnel par un artiste appartenant à un atelier en vogue.

L'identification proposée par l'érudit autrichien est donc très problématique, d'autant plus qu'il n'a pas été établi si le manuscrit avait été fait à Bruges ou à Gand ou même dans une autre ville.

En effet, la vogue des manuscrits décorés à la manière ganto-brugeoise fut bientôt si grande qu'elle suscita sur divers points des Pays-Bas de nombreuses imitations. D'autre part, l'examen seul du calendrier ne fournirait éventuellement que des données insuffisantes, car rien ne s'oppose à ce que le copiste ait transcrit sur commande ou de son initiative propre, tel calendrier étranger aux deux villes précitées.

---

(1) *Annales de la Société d'émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre*, ser. IV, vol. III, p. 258.

En admettant même comme établi que le livre d'Heures de Maximilien provienne de Gand ou de Bruges, je pourrais citer dans le même ordre d'idées que M. Chmelraz, un artiste appartenant à une famille d'enlumineurs célèbres : Paul Bening, dont les initiales coïncident avec celles prémentionnées (1).

Seulement, le monogramme ne paraît pas avoir le caractère de l'époque où le livre a été écrit. Aussi y aurait-il lieu de se demander s'il ne constitue pas une adjonction due à une main relativement moderne.

---

(1) Cette étude était rédigée depuis longtemps quand parut dans la *Gazette des Beaux-Arts* un article intitulé : « Alexandre Bening et les peintres du Grimani ». Dans cette étude, M. Paul Durrieu, conservateur au Musée du Louvre, a émis un avis qu'il sera fort à propos de signaler au lecteur. Il fait remarquer que Paul Bening est peu connu, car il a dû mourir jeune, peu après l'année 1517. Aussi, Guichardin, qui écrivait un demi-siècle plus tard, a pu parler de Simon Bening sans mentionner son frère Paul. Et même le nom de Paul Bening ne se rencontre pas sur la liste des enlumineurs brugeois dressée par M. J. Wheale.

D'après M. Durrieu, sans être de la main d'Alexandre Bening, les Heures de l'empereur Maximilien présentent cependant une étroite parenté avec ses œuvres ; aussi n'hésite-t-il pas à rattacher cette production à l'atelier de Bening et à voir dans le monogramme P. B la signature de Paul Bening, frère de Simon.

« Or voici l'intérêt de cette conclusion. Si les peintures du maître au monogramme P B prêtent, d'une part, à un rapprochement avec celles de maître Alexandre Bening, elles tiennent, d'autre part, de bien plus près encore à une partie des illustrations du Bréviaire Grimani. M. Édouard Chmelraz a très justement relevé l'identité presque absolue qui existe entre la figure de Saint Sébastien, placée dans une miniature du livre d'Heures à côté d'un portrait de Maximilien, à genoux, en prières, et celle du même saint dans le Bréviaire Grimani, où il fait face à saint Fabien. Mais ce n'est pas tout, cette même figure, qui semble la reproduction d'un patron d'atelier, est aussi répétée dans deux livres d'Heures de la Bibliothèque nationale et du Musée britannique, que j'ai les plus sérieuses raisons de considérer comme ayant été enluminés sous la direction et en partie de la main même de Paul, frère de Simon Bening, l'autre fils de maître Alexandre. » *Gazette des Beaux-Arts*, pp. 65 et 66, 1er juillet 1891.

LE BRÉVIAIRE GRIMANI.

La bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, conserve un bréviaire magnifique qui a pris le nom de son ancien propriétaire, le cardinal Grimani.

M. Zanotto (1) et après lui M. A. Wauters (2) ont conté en détail l'histoire de ce manuscrit. Il serait donc superflu de reprendre cet exposé et les descriptions qui l'accompagnent. Ma tâche consiste à examiner certains points encore en litige : l'ancien propriétaire du manuscrit, les auteurs des miniatures qui le décorent et enfin la date du manuscrit (3).

A cet égard la question des armoiries qui se trouvent dans le Grimani a été soulevée à diverses reprises par plusieurs auteurs.

« Les armoiries de la maison d'Autriche et l'aigle romaine à une seule tête font songer, dit M. A. Wauters, à une période antérieure (4); mais ce qui est contraire, c'est l'em-

---

(1) Fac simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani conservato nella Bibliotheca de S. Marco eseguito in fotografia da Antonio Perini con illustrazioni di Francesco Zanotto. Venise, 1862, in-4°, *avec traduction française par Louis de Mas-Latrie*.

(2) *Sur quelques peintres de la fin du* XV*e siècle. Bull. de l'Acad.*, 3e série, t. IV, pp. 117 à 159.

(3) M. A. Wauters emploie indifféremment les mots bréviaire et missel pour désigner le Grimani. Cependant, le premier est seul exact. L'en-tête du manuscrit est conçu en ces termes : *Incipit ordo breviarii secundum consuetudinem Romanae curiae*. Au surplus, il y a lieu de remarquer que la décoration d'un missel eût affecté un tout autre caractère que celle d'un bréviaire : l'iconographie variant nécessairement d'après la nature du livre liturgique.

(4) M. A. Wauters part de l'idée que le manuscrit est antérieur à la mort de Jean de Bourgogne (1480).

ploi de l'aigle impériale allemande associée sur la même page 781 au lis bourguignon, ce qui n'a pu avoir lieu qu'après l'élévation de Maximilien à la dignité d'empereur des Romains, en 1495. L'argument, fait observer M. Wauters, me semble absolument dénué de force. Maximilien, fils d'un empereur des Romains et son successeur probable, était, dès 1477, uni en mariage à l'héritière de la maison de Bourgogne. Quelle importance a donc un motif simplement décoratif? L'apparition simultanée du drapeau ducal de Bourgogne et celui du meilleur allié de Maximilien, son père, l'empereur Frédéric? »

L'emploi des armoiries dans certaines enluminures n'a souvent, en effet, aucune signification propre. J'en conviens. C'est ainsi que la double aigle impériale est employée par les artistes du moyen âge pour désigner l'armée romaine. Après l'aigle, ce sont les lis de France qui jouent le plus grand rôle et on peut souvent n'y voir qu'un motif décoratif. Le livre d'Heures de Hennessy, dont il sera bientôt question, nous donne encore un exemple de ces rapprochements purement fantaisistes : on voit sur une des scènes de la Passion des étendards portant la croix de Bourgogne.

Cependant le bréviaire Grimani fournit certaines données héraldiques qu'on aurait tort de négliger.

Une des scènes les plus intéressantes qui ornent le bréviaire Grimani représente un barbier occupé à saigner un de ses clients. La salle dans laquelle l'opération a lieu est éclairée de plusieurs fenêtres ornées de vitraux armoriés. Les photographies ne permettant pas de juger des meubles héraldiques, je me suis adressé à M. Castellani, préfet de la bibliothèque de Saint-Marc, qui s'est empressé de

me transmettre des croquis avec l'indication des émaux :

1° Écu vide ;

2° *D'argent au lion de sable ;*

3° *D'or à la double aigle de sable ;*

4° *D'azur coupé (?) aux trois lis d'or ;*

5° *De gueules à la fasce d'argent ;*

6° *De sable au lion d'argent ;*

7° *D'or au lion de sable ;*

8° *D'argent au chevron de gueules.*

N° 2. Cet écusson doit probablement être d'argent au lion de gueules, au lieu de sable : armes du Limbourg.

N° 4. L'écu d'azur coupé est une chose impossible. Cela doit être un trait qui traverse accidentellement l'écusson. Il est à présumer que cet écusson d'azur à trois fleurs de lis d'or a une bordure composée d'argent et de gueules.

N° 5. Armes de l'Autriche.

N° 6. Cet écusson doit probablement être de sable au lion d'or, au lieu d'argent, c'est à-dire les armes du Brabant. En admettant que les armes et l'écusson qui sont devenus invisibles soient ceux de Bourgogne ancien, alors les écussons 3 et 5 formeraient le blason de l'empereur Maximilien Ier, porté par lui depuis 1508 jusqu'à sa mort (1519), et les écussons nos 1, 2, 4, 6 et 7 formeraient le blason de sa femme, Marie de Bourgogne (1).

Le fait qu'elle était morte quand Maximilien commença à se servir de l'aigle à deux têtes n'offre rien d'extraordinaire, car on rencontre souvent les armes de Marie jointes à celles

(1) Le docteur Waagen avait supposé que le bréviaire avait appartenu à Marie de Bourgogne (*Kunstblatt*, 1847, v. 490).

de Maximilien, plusieurs années après le trépas de l'infortunée princesse. Citons, par exemple, le vitrail de 1505 dans l'église de Notre-Dame, à Anvers.

Quant à l'écusson n° 8, M. le comte de Nahuys, dont je suis ici les ingénieux rapprochements, y voit les armes de l'auteur des enluminures. Les renseignements que j'ai recueillis jusqu'à présent ne me permettent pas d'apprécier la valeur de cette affirmation. Au surplus, les armoiries renfermant un seul chevron, sont si fréquentes que l'on doit renoncer à rechercher une identification (1).

On m'objectera peut-être que l'on n'est pas en mesure de tirer une conclusion certaine des éléments qui viennent d'être produits. Il y a cependant des indices qu'on n'est pas en droit de rejeter sans examen. A vrai dire, l'enlumineur eût dû indiquer les armoiries du propriétaire beaucoup plus clairement; mais j'ai hâte d'ajouter que rien ne prouve qu'il ne l'a pas fait dans le principe. Il a pu les peindre en tête du volume. C'est, du reste, la disposition qui a été adoptée pour le livre d'Heures d'Albert de Brandebourg, qui émane de la même école, sinon du même atelier que le bréviaire Grimani. Qui sait si le célèbre cardinal n'a pas supprimé les armoiries qui formaient le frontispice du livre comme ne présentant plus pour lui aucun intérêt spécial. Les armoiries qui ornent les fenêtres de l'officine du barbier-chirurgien seraient donc des emprunts ou des réminiscences du blason principal.

---

(1) Dans un article intitulé *Ein verwandter des Breviarium Grimani in der K.K. Hofbibliothek* (Wien, B. IX). M. Chmelraz fait observer que la présence des armes de Bourgogne et de la double aigle indique que le propriétaire a dû se trouver dans une plus intime relation avec Maximilien qu'on avait été disposé à le croire jusqu'à présent.

Si le blason n° 8, à savoir : d'argent au chevron de gueules, est celui du propriétaire, les autres armoiries ne seraient ici que pour marquer un rapport de dépendance entre le propriétaire du manuscrit et le prince régnant, comme le cas se présente dans le manuscrit : *la Cité de Dieu*, exécuté pour le compte de Jean Chevrot, évêque de Tournai, et conservé à la Bibliothèque royale de Belgique. On voit à la miniature initiale du tome II de cet ouvrage, le roi de France sur son trône recevant la traduction française du célèbre traité de Saint-Augustin. Les vitraux de la place où la scène se passe sont décorés aux armes de France, de Bourgogne et de l'évêque tournaisien.

J'ai peine à croire que le Grimani n'ait pas été fait pour une personne déterminée, que ce soit Maximilien ou un riche seigneur de sa cour. Je pencherais cependant à admettre que ce fut ce prince qui l'avait commandé. Maximilien aura été obligé d'aliéner ce joyau ou il sera mort avant d'en prendre possession. Ce sera à ce moment qu'Antonio de Sicile l'aura acheté d'occasion.

Tout en combattant l'hypothèse que le manuscrit était destiné à un prince régnant de la maison de Bourgogne, M. A. Wauters admet cependant qu'il a été exécuté pour « un Bourguignon éminent, à en juger par la prédilection marquée que les peintres du manuscrit montrent pour les armoiries de la famille du côté de Bourgogne et des familles alliées. » « Ce fut sans doute aussi, dit M. Wauters, pour un prince de l'église, ami de l'art, opulent, de mœurs peu sévères. Si on ajoute que la Vierge et les Saints-Jean sont dans le missel les objets d'une prédilection tellement marquée, nous sommes amenés à déclarer que notre manuscrit

fut commencé dans les dernières années de Jean de Bourgogne, évêque de Cambrai, où l'église principale était placée sous le vocable de Notre-Dame. »

Il nous est impossible, après l'examen attentif de tous les écussons, de songer le moins du monde à Jean, bâtard de Bourgogne. En effet, des armoiries dont il a été question plus haut, celles qui peuvent être attribuées à la maison de Bourgogne ne sont pas brisées du signe de bâtardise. Du reste, abstraction faite des armes, il est certain que le manuscrit n'est pas contemporain de Jean de Bourgogne, décédé en 1480, mais date du commencement du XVIe siècle, ainsi que l'on peut s'en rendre compte par l'examen de certaines pages, telles que *le lit de mort*, une des plus intéressantes du bréviaire.

A son tour, M. Edgar Baes est l'auteur d'une hypothèse que je crois devoir citer.

Le bréviaire Grimani aurait été commandé à Memling par François de Busleyden, précepteur de Philippe le Beau, ambassadeur et amateur d'art (1).

« Il (Busleyden) jouissait de toute la confiance de Philippe le Beau et protégé par Alexandre VI, qui se préparait à le nommer cardinal en 1502, il aurait pu fort bien se ménager la faveur du pape en commandant le bréviaire à Memling. » « L'effigie d'un pape, qui paraît être Borgia, dans le char d'Apollon, au-dessus du calendrier, semble, ainsi que celle de Sixte IV et le nom de Grégoire, affirmer la destination du volume. Jules II était neveu de Sixte IV. »

---

(1) M. Edgar Baes, *Notes sur le bréviaire Grimani et les manuscrits à miniatures*, p. 159. Voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, 1889. *Op. cit.*, p. 156.

« En 1503, Philippe racheta aux héritiers de François, peut-être à son frère Jérome, de nombreux objets d'art que probablement il ne paya pas et, trois ans après, il dut engager ses bijoux et sa vaisselle tant il était endetté.

» En supposant que le bréviaire faisait partie de ces objets, il pourrait être revenu aux héritiers, mais nous avons lieu de croire qu'il était encore aux mains des artistes. »

On ne peut songer à analyser point par point une hypothèse n'ayant aucun point de contact avec le bréviaire Grimani. Pourquoi l'intervention de Busleyden plutôt que tout autre personnage influent? Si du moins cette supposition reposait sur quelque indice.

Il ne peut être question, en effet, du portrait d'Alexandre VI que M. Baes croit avoir découvert. Qui serait en mesure, même armé d'une loupe, de reconnaître quelques traits de parenté entre Borgia et ce personnage aux dimensions microscopiques représenté dans le calendrier, le front ceint d'une mitre!

Cette figure n'a pas de prétentions au portrait.

Il n'est pas établi non plus que le portrait de Sixte IV se trouve reproduit dans le Grimani.

Dès lors, l'hypothèse émise par M. Baes est sans fondement, car elle ne repose ni sur une inscription, ni sur une coïncidence de dates, ni sur un blason, ni sur une allusion contenue dans un des sujets représentés, ni enfin sur un des éléments écrits du bréviaire. La solution de la question : à qui a appartenu le Grimani, gît dans l'interprétation définitive des écus armoriés qui ont été étudiés ci-dessus.

Quels sont les auteurs des enluminures?

Ce manuscrit, chose étrange, a été revendiqué tout

d'abord par les Italiens comme l'œuvre d'un des leurs; mais ils ont eu le bon goût de ne pas défendre longtemps une opinion aussi bizarre. Stringa admet sans hésiter la provenance flamande de ce travail; plus explicite, l'anonyme de Morelli va jusqu'à citer des noms.

L'officio celebre, che nessor Antonio Siciliano vende al cardinal per ducati 500 *fu miniati da molti maestri in molti anni. Vi son imminiature de man de Juan Memelini carte..., de man de Gerardo di Guant carte* 125, *de Livino de Anversa carte* 125..

Lodansi in esso sopra tutto li 12 *mesi, tra li altri li febbraro ove uno fanciullo orinando nella neve la fa gialla, el il paese ivi è tuto neveso a giacciati* (1).

Je ferai d'abord observer que le chiffre total des enluminures donné par l'anonyme est de 250, tandis qu'il n'y en a en réalité que 110. Cette erreur mérite d'être relevée. Analysons rapidement le reste du passage.

L'artiste cité en première ligne est Memling Memlino. L'orthographe est en somme exacte, si l'on tient compte des habitudes italiennes. En Belgique, il a fallu qu'un savant étranger, M. Weale, vint nous réapprendre la manière d'écrire un des noms des plus glorieux de notre passé artistique en nous démontrant que c'était Memling et non Hemling qu'il fallait dire.

Pour ma part, je n'ai jamais cru à la participation de Memling. J'ai voulu néanmoins me faire une conviction à

---

(1) *Notizia d'opera di disegno nelle prima metà del secolo* XVI *esistenti in Padova, Cremona Milano, Pavia, Bergamo Crema e Venezia, Scritta de un anonimo di quel tempo*, p. 77. Bassano (1800, in-8°).

cet égard et j'ai comparé les photographies de la publication de Zanotto avec les ouvrages de Memling conservés à Bruges. Plus tard, une étude attentive des œuvres de ce maître au Musée de Munich m'a confirmé dans ma manière de voir. Aussi n'hésité-je pas à conclure avec Woltmann (1) que dans le célèbre manuscrit de Venise il n'y a pas un trait de Memling. Les productions de ce maître étaient en vogue et les marchands n'ont pas hésité à trafiquer de son nom.

Certaines pages du Grimani, j'en conviens, ne laissent pas d'avoir de grandes analogies avec des œuvres de Memling. *La Résurrection* et *la Descente du Saint-Esprit* faisant partie du célèbre tableau des *Sept Joies et des Sept Douleurs de la Vierge* de la Pinacothèque de Munich, ont été copiées ou du moins interprétées par les enlumineurs du Grimani.

Des faits analogues se sont fréquemment produits dans l'histoire de l'art. « Dans les écoles de Bruges, de Gand, de Bruxelles (2), il y a eu de nombreux imitateurs du style de Memling. Quelques-uns n'ont été que de serviles copistes; mais plusieurs furent doués d'un talent remarquable. On ne pouvait toutefois attendre de ces derniers qu'ils devinssent supérieurs à leur maître. »

C'est apparemment le cas pour l'auteur des réminiscences ou des interprétations que l'on rencontre dans le Grimani. Le nom de Memling devrait donc être biffé définitivement de la liste des collaborateurs de ce travail.

---

(1) *Von Memling rührt in dem Buche kein strich her : mit diesem in Italien wolbekantem Mann hatte der Künstler geschäfte zu machen.*

P. 70. *Die Geschichte der Malerei.*

(2) Crowe et Cavalcaselle. t. II, p. 50, *Histoire de la peinture flamande.*

Je passe au second artiste cité par l'anonyme de Morelli, *Gerardo di Guanto*. Plusieurs noms ont été mis en avant pour arriver à une identification : Gérard Van der Meire, Gérard Horebout et enfin Gérard David.

M. A. Wauters a essayé d'identifier Gérard de Gand, cité par l'anonyme de Morelli, avec Gérard Van der Meire.

« De nos jours, dit le savant historien, la critique ne s'est pas moins égarée qu'autrefois, et l'on peut dire que plus elle s'est occupée du Missel Grimani, moins elle en a éclairci l'histoire. Dans le *Kunstblatt* de l'année 1825, Louis Schorn, égaré par les notes de Morelli, a prétendu remplacer les noms de Gérard de Gand (ou Van der Meire) et de Liévin d'Anvers (ou Van Laethem) par ceux de Gérard Horebout et de Liévin de Witte, de Gand (?). Deux auteurs d'un grand mérite d'ailleurs, Crowe et Cavalcaselle, égarés aussi par les renseignements erronés que l'on avait accumulés autour de Gérard Van der Meire, et, surtout par cette inacceptable qualification d'élève d'Hubert Van Eyck dont on l'a gratifié, ont regardé comme impossible sa collaboration au *Missel* et également remplacé son nom par celui de Gérard Horebout ; ils ont même affirmé que le vieux Gérard de Gand n'exécuta jamais de miniatures (?), tandis que Guichardin atteste le contraire. »

Que la qualification d'élève de Van Eyck, donnée à Van der Meire, soit inacceptable, je veux bien l'admettre. Mais qui est en mesure de prouver que c'est Gérard Van der Meire que l'anonyme a eu en vue? Pour établir la collaboration de ce dernier au Grimani, les preuves font défaut.

Aucune œuvre de Van der Meire n'est connue d'une manière certaine. Il a pu faire des miniatures et des pein-

tures, soit : mais le témoignage de Guichardin ne peut être invoqué en sa faveur. En effet, l'historien florentin parle d'un Gérard David qui florissait, non à Gand, mais à Bruges, et qui était contemporain et émule de Simon Bening et de Lancelot. Albert Dürer a clairement désigné dans le récit de son voyage aux Pays-Bas l'enlumineur Gérard, père de Suzanne et chef de la famille des Horebout. Plus près de nous, Vasari, comme M. A. Wauters en convient lui-même dans une note, place Horebout au nombre des plus grands enlumineurs. « Vasari, dit M. A. Wauters, ne nomme pas d'une manière positive Gérard de Gand ou Gérard Van der Meire; mais il paraît le désigner dans le passage où il cite parmi les meilleurs miniaturistes flamands Marin de Ziericzée; Gérard Horebout, de Gand; Simon Bening, de Bruges, et Gérard (t. IX, p. 346, édition 1842). Ce dernier ne pouvait être Gérard de Bruges ou Gérard David, qui est renommé comme peintre de tableaux; rien n'empêche de l'assimiler à Van der Meire. »

La conclusion me paraît inacceptable. L'on sait d'une façon indubitable que Horebout s'occupait d'enluminures, tandis que rien ne prouve que Van der Meire en ait jamais fait. Il ne sera pas superflu de faire observer que les témoignages de Vasari et de Guichardin, concernant les enluminieurs le plus en renom, concordent presque parfaitement. Guichardin était du reste en état d'être bien renseigné en ce qui concerne les artistes de Bruges. Il possédait, en effet, un guide sûr en la personne de son ami Dominique Lampsonius, qui habitait cette ville; de plus, les auteurs qui viennent d'être cités étaient à peine morts ou sur le déclin de leur carrière quand Guichardin résidait déjà à Anvers.

Il assista à l'entrée de Philippe II, en 1542. « Il nous donna, écrivait-il, par sa venue, autant de joie et de confort que nous avait causé de déplaisir et de frayeur la course de l'armée de Longueval et Van Rossom. »

Selon toute vraisemblance, c'est Horebout que l'anonyme de Morelli a voulu désigner; le seul artiste du nom de Gérard qui jouissait à Gand à cette époque d'une véritable notoriété.

On ne connaît aucune œuvre de Gérard Horebout d'une façon certaine, à savoir par un document ou par une signature; on aurait donc mauvaise grâce de se prévaloir du fait qu'il a été fournisseur de princes et de rois pour lui restituer à priori nombre d'œuvres remarquables sorties des ateliers de Gand ou de Bruges. Plusieurs auteurs ont attaché trop d'importance peut-être au témoignage d'Albert Dürer ou plutôt l'ont mal interprété. Jusqu'à présent, le rôle des Horebout est mal connu ou même n'est pas connu. Ce n'est pas que l'on soit dépourvu de renseignements sur leur compte, mais toutes les données qui les concernent sont commentées arbitrairement. Plusieurs auteurs leur ont restitué un certain nombre d'œuvres ; mais pour être autorisé à faire des attributions, il faut avoir un point de départ sûrement établi. Aussi, les chercheurs, faute de données précises, sont-ils encore actuellement réduits à n'émettre que des conjectures sur cette intéressante famille d'artistes.

Karl van Mander, il est vrai, fait un grand éloge de Gérard Horebout et parle en particulier de deux tableaux qu'il avait exécutés pour Liévin Hughenois. Ces œuvres d'art ont été détruites ou du moins la trace en a été perdue. On attribue cependant à Gérard Horebout la paternité d'un

diptyque qui a passé du cabinet de feu M. Onghena, de Gand, dans la collection de M. le baron A. de Rothschild. Sur un feuillet, on voit l'abbé Hughenois en prière, sur l'autre, la Vierge qui présente l'Enfant Jésus à l'adoration de son serviteur.

Cette attribution, qui est due à M. L. de Bast (1), n'est pas dépourvue de fondement. Il n'est pas invraisemblable que Liévin Hughenois ait confié à un peintre qu'il avait déjà favorisé de ses commandes la tâche de perpétuer ses traits. Cependant il ne faut admettre qu'à titre précaire cette opinion. En effet, l'abbé de Saint-Bavon pouvait très bien s'adresser à un autre artiste. Quant à l'œuvre, elle ne décèle pas un talent transcendant. La gravure qui a été exécutée par M. Onghena n'en donne qu'une imparfaite idée. L'original que j'ai eu l'occasion d'examiner de très près me semble de bonne facture et témoigne de beaucoup de soin de la part de l'artiste ; mais, comme le dit très bien M. H. Hymans, ce n'est qu'une œuvre estimable. Le Musée d'Anvers possède un tableau représentant un abbé des Dunes à genoux. C'est, dit M. Siret, une délicieuse miniature (2) qui a été longtemps attribuée à Corneille Horebout et donnée aujourd'hui à Memling. Ce n'est pas impossible. Disons toutefois que ce tableautin est signé G ou G. H.

« M. A.-J. Wauters pense que ce monogramme est celui du personnage représenté, qui serait Chrétien de Hondt.

---

(1) *Messager des sciences historiques de Gand*, 1855, pp. 12-16.

(2) Cette dénomination pourrait donner lieu à des confusions qu'il convient de dissiper. Le mot *miniature* n'a pas été employé dans son acception ordinaire : car il s'agit, ainsi que je l'ai constaté, d'une peinture à l'huile, au lieu d'une aquarelle ou d'une gouache.

Nous ne partageons pas cet avis, dit M. Siret. L'abbé, s'il avait voulu perpétuer son nom de cette façon, n'eût pas manqué de placer là une inscription complète donnant, comme c'était l'habitude, son nom entier avec le *de*, son âge, sa qualité et l'année de l'exécution du portrait. Pour nous, la façon modeste et abréviative de ce monogramme nous semble être l'abréviation du nom de l'auteur. Quant à l'opinion émise que peu de peintres ont signé leurs œuvres, elle n'est nullement fondée, car les exceptions à cette règle sont tellement nombreuses qu'elles détruiraient la règle même, si on était tenté de l'adopter. »

On ne peut citer, ajoute prudemment M. Siret, aucune œuvre bien authentique de Gérard : l'Ermitage de Saint-Pétersbourg possède de lui, croit-on, un Christ mort sur les genoux de la Vierge, entouré d'une guirlande de fleurs de Van Hessel. Waagen émet l'avis que ce panneau est de Gérard David.

Une égale incertitude plane sur les travaux de Gérard Horebout considéré comme enlumineur. M. le Dr Woltmann, dans son histoire de la peinture, a repris l'opinion que M. Harzen avait déjà préconisée et qui consiste à donner à Gérard Horebout un rôle prédominant (1).

Je résume brièvement cette théorie. Elle s'appuie sur le texte de l'anonyme de Morelli concernant les auteurs du Grimani, bien que M. Woltmann exclue, comme je l'ai fait remarquer plus haut, la collaboration de Memling.

---

(1) Voir Harzen dans les *Archiv für zeichnenden Künste* (IV, p. 320, 1858), intitulé « Gérard illuminist des Breviarii Grimani in der St-Marcus Bibliothek in Venedig.

Gérard de Gand (Gerardo de Guanto), mais c'est Gérard Horebout, un illustre enlumineur qui transmit son art à son fils Luc, et qui mourut en qualité de peintre de la cour d'Henri VIII, et à sa fille Suzanne, qui, elle aussi, s'établit en Angleterre. L'on sait l'éloge qu'Albert Dürer fit de cette artiste, qui avait dix-huit ans lors de son voyage dans les Pays-Bas.

Gérard Horebout fut occupé par l'archiduchesse Marguerite et reçut de 1516 à 1521 divers paiements pour des peintures et des livres d'Heures. Il me suffira de renvoyer, avec M. Woltmann, aux *Archives des arts et des sciences* de M. Pinchart.

Un des livres les plus précieux du commencement du XVIe siècle (n° 2706 de la Bibliothèque impériale à Vienne) et la traduction allemande de l'*Hortulus animae christianae* de Sébastien Brant, écrit d'après l'impression de Strasbourg, a été certainement exécuté pour l'archiduchesse Marguerite, car dans les décorations marginales se présentent souvent des perles; bien plus, une perle (*Margarita*) pend à son initiale M. Des fleurs appelées *marguerites* sont souvent employées dans les décors. Il est permis, *bien qu'à titre de conjecture*, dit M. Woltmann, de penser à son peintre Gérard Horebout comme enlumineur. Mais s'il a peint ce livre, le bréviaire Grimani appartient également à son atelier, car l'*Hortulus animae* concorde précisément avec les parties les plus délicates du manuscrit prémentionné et témoigne des progrès accomplis.

Étant donné, comme on vient de le voir, les incertitudes qui planent sur l'œuvre de Gérard Horebout, ce système ingénieux ne serait admissible qu'autant que l'artiste aurait

été le fournisseur attitré de Marguerite d'Autriche pour tous les travaux se rattachant à l'enluminure (1).

Rien ne s'oppose, du reste, à ce que les Horebout aient eu des rapports avec les artistes en renom tels que les Benning, dont ils auront partagé les goûts et copié les productions.

Quant aux motifs en usage chez les enlumineurs, il est de fait qu'il y avait une mode. Je citerai tout d'abord les encadrements simulant la boiserie, l'emploi du nimbe doré transparent, les fleurs alternant avec des rinceaux et jetés sur des fonds bleus, rouges, jaunes, fouettés d'or. Les drôleries du temps jadis sont oubliées ou reléguées à l'arrière-plan. La marge sert à recevoir les commentaires ou les compléments de la miniature principale. Par exemple, une miniature représentant des funérailles est accompagnée, comme sujet accessoire, d'une scène figurant l'inhumation. Parfois des bijoux ou des objets de dévotion, tels que des chapelets, des croix pectorales, des reliquaires, font également partie du bagage décoratif des enlumineurs.

Ce n'est donc pas seulement d'après les caractères extérieurs qu'il faut se guider. En effet, la vogue immense dont jouissaient les livres flamands a suscité beaucoup d'imitations.

Pour être à même de répondre au goût des amateurs, les enlumineurs avaient à se modeler sur des artistes en renom. Dès lors, il fallait s'attendre à voir s'introduire l'emploi des trucs et des recettes dont l'usage devait se répandre dans tous les ateliers. Ce qui est certain, c'est que la masse des documents est très considérable.

(1) *Geschichte der Malerei. Die Malerei des Mittelalters und der Neuzeit von Dr* Alfred Woltmann, 1879, p. 70.

Aussi, le rôle des érudits ne doit-il pas consister, ce me semble, à déterminer toutes les œuvres qui existent, mais à former des groupes et à les rattacher, s'il est possible, à une personnalité marquante.

Poursuivons la revue des attributions. Hugo Van der Goes aurait laissé des traces de sa collaboration ; mais on ne doit pas perdre de vue que le maître est mort en 1482 dans l'abbaye de Rouge-Cloître, où il était entré en 1476, donc antérieurement à la confection du Grimani, lequel remonte au début du XVIe siècle.

Il y a des pages dans le bréviaire qui rappellent vaguement sa manière (1). Qui sait si l'une ou l'autre de ses œuvres n'a pas été copiée plus ou moins fidèlement? Du reste, comme je viens de le dire, les copies et les réminiscences ne manquent pas dans l'œuvre de nos enlumineurs. Seul un examen attentif, secondé par d'heureuses circonstances, permettra de démêler petit à petit cet écheveau si embrouillé.

Un autre nom a encore été mis en avant, c'est celui de Gossaert, Jean Mabuse. A-t-il, comme le prétendent certains auteurs, une part quelconque à réclamer dans la décoration du bréviaire Grimani? Le mot COSAR... inscrit sur l'une des miniatures du manuscrit, dans une frise appartenant à un monument (fol. 106, Sainte-Catherine d'Alexandrie parmi les docteurs), doit-il signifier que la composition émane de ce peintre? C'est là un problème dont la solution paraît à peine possible, étant donnés les renseignements dont

(1) Cependant le groupe des pasteurs dans la page de la *Nativité* présente beaucoup d'analogie avec celui du tableau de Hugo van der Goes conservé à l'église Santa-Maria Nuova, à Florence.

on dispose. Voltmann accepte l'inscription comme constituant la signature de Mabuse. « Resté inachevé, dit M. Wauters, par celui qui voulut en enrichir sa librairie, le manuscrit a pu parvenir entre les mains d'Antonello de Messines et être vendu par son intermédiaire au cardinal Domini Grimani. Ce dernier y aura fait ajouter une miniature par Jean Gossaert dit Mabuse ou de Maubeuge, lorsque celui-ci vint en Italie, vers 1510. »

L'hypothèse est contredite par les faits. On retrouve dans le même livre plusieurs pages qui sont dues à l'auteur de Sainte-Catherine au milieu des docteurs. Qu'il me suffise, à titre d'exemple, de citer la Vierge suivie d'un cortège de bienheureux.

Des érudits voient dans cette signature un fragment de ces inscriptions sans sens ni valeur, comme les enlumineurs se sont plu, à l'instar des sculpteurs et des peintres, à prodiguer sur les draperies de leurs personnages. Ici l'artiste, hanté par une réminiscence classique, aura voulu se donner le luxe d'orner la façade d'une inscription.

Du reste, ce Jean Gossaert n'a jamais, que je sache, signé de la sorte. De Cosart à Gossaert, il y a de la marge. M. H. Hymans cite dans le commentaire de la vie de cet artiste un tableau du Musée de Malines, représentant une séance du Grand Conseil en 1474, sous la présidence de Charles le Téméraire. Ce tableau, comme l'apprend M. Hymans, est signé très lisiblement Gossaert 15 . sur le papier tenu par un des greffiers placés à l'avant-plan (1).

---

(1) *Le livre des peintres de Carl van Mander*, trad. par M. Henri Hymans, 1884, p. 240, t. I.

Le seul point acquis c'est la proche parenté de plusieurs peintures de ce célèbre codex avec le livre d'Heures de Henessy, sorti, comme on le verra bientôt, de l'atelier des Bening, à Bruges.

Résumons l'examen qui vient d'être fait sur les collaborateurs supposés du Grimani.

La participation de Gérard van der Meire est inadmissible : il n'a aucune notoriété comme enlumineur ; celle de Gérard Horebout est au moins problématique : aucune œuvre de ce maître n'est connue d'une façon certaine et rien ne peut justifier les attributions qui ont été tentées à son égard ; le rôle de Liévin d'Anvers n'est même pas entrevu ; quant à la collaboration de Gossaert, elle ne repose que sur une inscription de fantaisie.

Que certaines miniatures du Grimani présentent de grandes analogies avec des productions de maîtres célèbres, c'est indéniable Les auteurs du Grimani ont admiré et interprété les peintures de Hugo van der Goes, de Memling, de Gérard David, et même ces admirables Heures de Chantilly, œuvre du début du xve siècle que l'érudition moderne a restitué à Pol de Limbourg et à ses frères.

Tous ces éléments et ces indices peuvent nous éclairer, mais ne nous donnent pas les noms des auteurs.

A quelle époque le Grimani a-t-il été exécuté ?

Grâce à l'examen des écussons relevés dans le manuscrit, la réponse sera plus précise qu'elle n'avait pu l'être jusqu'à présent.

En effet, la présence simultanée de l'aigle à deux têtes et des armes de Bourgogne se rapporte directement ou indirectement à Maximilien. Or, ce prince n'introduisit dans ses

armes la double aigle que lorsqu'il fut empereur, à savoir de 1508 à 1519.

C'est donc dans ce laps de temps que le bréviaire a été exécuté.

Le fait est intéressant et de nature à éclairer beaucoup les recherches. On a eu tort, à notre avis, de vouloir rendre le Grimani contemporain de Memling, tandis qu'il est l'œuvre d'artistes moins âgés que lui ayant subi son action. Il suffit pour se convaincre de la justesse de mon observation d'examiner certaines peintures du manuscrit. On y voit l'influence manifeste de la Renaissance, là même où l'artiste copie des prédécesseurs, car malgré lui il trahit les préoccupations ou les modes de son temps. Entre autres exemples, je citerai la première miniature représentant le *dîner d'un riche seigneur*. D'un côté, on voit des serviteurs chaussés de souliers à la poulaine, comme au temps de Philippe le Bon, tandis que la cheminée est décorée d'une joûte du XVIe siècle. Mais où l'évidence éclate complètement, c'est dans la miniature représentant le *lit de mort*. C'est une des pages les plus intéressantes de la vie domestique, et les costumes, comme le mobilier, appartiennent au premier tiers du XVIe siècle.

Pas n'est besoin de multiplier les exemples. Qu'il me suffise de faire observer que lorsqu'on doit classer des manuscrits enluminés, ce n'est pas telle ou telle page qu'il faut examiner, mais l'ensemble des éléments; et surtout on ne doit pas perdre de vue que les copies y jouent un très grand rôle, à ce point qu'un même manuscrit renfermera des copies ou des interprétations de deux ou trois époques parfaitement distinctes.

MISSEL DE L'ANCIEN MAGISTRAT DE DIXMUDE.

La seule œuvre de Simon Bening connue par un document certain se trouve à Dixmude. Le magistrat de cette ville le commanda à maître Simon de Bruges en 1530 pour orner un missel, et cet artiste reçut de ce chef 10 livres. La miniature représente *le Crucifiement*.

Elle a 30 centimètres de haut sur 19 de large. Les personnages ont environ 13 centimètres de hauteur (1). Jésus-Christ, la tête couronnée d'épines, est attaché à une croix en forme de tau surmontée du titre. Le corps est un peu court; la tête est engoncée entre les épaules et la physionomie manque de noblesse. A la droite du Christ se tient Marie portant une robe et un manteau couleur bleu foncé. Les traits de la Vierge reflètent une profonde douleur; à gauche, saint Jean, les bras croisés sur la poitrine, lève les yeux vers le Christ. Les têtes de ces deux personnages sont entourées d'un nimbe circulaire en tulle d'or, tandis que la tête du Christ a un nimbe rayonnant.

On remarque au pied de la croix un crâne posé au milieu des pierres, et derrière un pli de terrain des cavaliers et des fantassins qui regagnent la ville; à gauche, des broussailles et, plus loin, un chêne dépouillé de feuilles. Le plan suivant offre une ville située au pied d'une montagne couronnée d'un château-fort et de divers ouvrages de défense. La ville est baignée d'autre part par la mer.

La reproduction qui accompagne le présent travail ne

---

(1) Voir p. 118, *Beffroi*, t. IV.

Missel de Dixmude.

donne malheureusement aucune idée du ciel couvert de nuages rougeâtres traversés de stries d'un bleu violacé.

Le paysage, qui est la partie vraiment neuve et intéressante des travaux de Simon Bening, décèle autant d'habileté que d'observation minutieuse de la nature.

J'ai exposé naguère, dans une note adressée à l'Académie d'archéologie de Belgique (1), le rapprochement que j'ai eu l'occasion de faire entre la miniature du missel de Dixmude et celle du livre d'Heures de Hennessy.

J'avais été amené, à la suite d'une étude attentive, à attribuer à Simon Bening l'exécution des miniatures des Heures de Hennessy de la Bibliothèque royale.

En effet, j'y voyais confirmé en tous points le jugement que François de Hollande avait porté sur cet artiste :

Maître Simon de Bruges, parmi les flamands, fut le plus gracieux coloriste et celui qui fit le mieux les arbres et les lointains.

Le missel de Dixmude me fournit la preuve que je cherchais.

Il est manifeste que le livre d'Heures précité est sorti du même atelier que *le Crucifiement* de Dixmude. Afin de dissiper les doutes qui pouvaient encore subsister à cet égard, je rapprochai, grâce à l'obligeance de M. l'échevin Feys, le missel du livre d'Heures. MM. les conservateurs Ruelens et Hymans (2), de la Bibliothèque royale, voulurent

(1) Voir *Bulletin*, 4e série, année 1887.

(2) Voici comment M. Hymans rendait compte dans la correspondance de Belgique (*Gazette des Beaux-Arts*, mois d'avril 1887) de cette constatation : « Une recherche postérieure de M. Destrée semble établir que l'un des auteurs du bréviaire Grimani serait le fameux Simon Bening, fait en quelque sorte

bien assister à cette intéressante constatation. Le lecteur pourra la refaire à son tour au moyen des planches ci-annexées.

Il y a lieu de faire remarquer que ces reproductions ne donnent qu'une idée imparfaite des valeurs et des merveilleux détails du paysage. Elles suffisent néanmoins pour nous renseigner sur l'ensemble de la composition.

Les figures du Christ et de saint Jean appartiennent manifestement au faire du maître. Faut-il ajouter que la scène présente la même économie que celle du missel. On peut remarquer également à l'avant-plan le crâne posé à côté d'un tas de pierres ; au troisième plan, les petits personnages qui se dirigent vers Jérusalem.

On revoit dans le livre de Hennessy, en particulier dans *la Descente de Croix* et dans *la Mise au Tombeau*, les figures du Christ, de la Vierge, de saint Jean identiques à celles qui viennent d'être mentionnées.

Le *Crucifiement*, tel qu'il est représenté sur nos deux planches, a du être un sujet familier à Simon Bening, car on le retrouve encore dans le manuscrit 41 (cimelia) de la

---

prouvé par le rapprochement d'une miniature du Grimani avec une très importante illustration d'un bréviaire existant dans une localité de la Flandre et dont l'origine est établie. Cette constatation faite par l'auteur à l'Académie d'archéologie est actuellement sous presse. »

En réalité, le rapprochement avait eu lieu entre la miniature et le livre d'Heures de Notre-Dame dit de Hennessy ; mais le livre de Hennessy étant parent du Grimani, il en résultait manifestement que Bening ou les Bening n'étaient pas étrangers à l'illustration du célèbre manuscrit de Venise.

Je retrouvai ma communication à la Société d'archéologie de Bruxelles au mois de décembre 1887. M. Edgar Baes a refait, en 1889, pour son propre compte, mais en négligeant de citer ma note et ma communication, le rapprochement dont il vient d'être question dans une étude qui a paru dans le *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVIII, p. 155.

Bibliothèque royale de Munich et dans le triptyque Stein.

Cette découverte qui constitue un point de départ certain, m'a permis de restituer aux Bening des œuvres jusqu'à présent inconnues, car il existe nombre de miniatures possédant de grandes analogies avec le livre d'Heures de Hennessy et le missel de Dixmude (1).

LES BENING.

Leur œuvre occupe une place considérable dans l'histoire de l'enluminure de la fin du XVe siècle et d'une grande partie du XVIe.

Quant à leur influence, il serait malaisé de la caractériser, car ils n'ont pas de personnalité bien définie. Dans les œuvres si nombreuses qui appartiennent au cycle des enlumineurs flamands, dont la classification est à peine ébauchée, je vois deux tendances bien distinctes : là, c'est la tradition des vieux gothiques qui s'affirme avec intensité; ici, ce sont des tentatives en vue de s'assimiler les œuvres en vogue de la Renaissance. Aussi résulte-t-il souvent du concours de ces deux éléments des mélanges plus ou moins heureux. Ce qui se dégage nettement dans la confusion, c'est la peinture de genre qui allait devenir un des apanages des écoles flamande et hollandaise.

---

(1) Je reproduis plus loin le compte des diverses sommes qui ont été accordées au manuscripteur, au relieur et à l'enlumineur. Il n'est pas sans intérêt de constater quelles sommes ont été payées pour les divers travaux qui ont été exécutés au missel. Simon Bening toucha pour sa part 10 livres, somme considérable pour l'époque.

Lorsque Bening livra des portraits de souverains pour orner les statuts de la Toison d'or, il fut convenu qu'il recevrait « VI livres pour prix de chascune figure, y comprins leurs armes et timbres ».

A mon sens, c'est dans leurs études d'après nature, à savoir : dans la représentation des fleurs, des fruits, des travaux champêtres, des fêtes et des jeux si chers à nos aïeux que ces petits maîtres, résidant surtout à Gand et à Bruges, ont déployé le plus de talent et d'ingéniosité. Aussi ces créations naïves et réelles ont-elles je ne sais quel charme qui captive le plus indifférent.

L'école ou l'atelier des Bening ne pouvait rester étrangère au goût si vif pour le paysage qui se manifestait chez les contemporains de H. Blès et de Patinier. Maître Simon en particulier s'est élevé en cette branche à une perfection peu commune. Il recueille autour de lui les mille éléments constituant un aspect réel et il se plait à les coordonner avec un tact souvent inconnu de ses émules. S'il n'échappe pas complètement aux conventions et aux recettes, on doit reconnaître cependant qu'il a beaucoup observé. Aucun artiste avant lui ne s'était appliqué à comprendre et interpréter avec plus de soin la structure d'un arbre ni à en rendre avec plus de vérité la luxuriante couronne. Il s'entend fort bien aussi à nous présenter des fermes ou de modestes métairies avec leurs pittoresques accessoires; autre part, il nous initie aux travaux des champs ou à la culture de la vigne jadis si florissante dans nos contrées.

Après avoir donné tous ses soins au premier plan d'un paysage, il n'en néglige pas le fond ; il trouve, chemin faisant, le moyen de semer de petites merveilles avant de peindre avec la délicatesse de touche propre à sa manière les buées qui enveloppent les montagnes de l'arrière-plan.

Bening a réussi à nous montrer la nature sous ses divers aspects : à la chaude lumière du jour, au coucher du soleil,

dans la demi-obscurité d'une nuit envahissante : en somme, il a réalisé un progrès considérable. Aussi, peut-il être regardé dans cette voie comme un initiateur. Il était réservé toutefois aux artistes de notre époque de pousser l'étude de la perspective aérienne jusqu'à ses extrêmes limites et de rendre tous les effets de lumière.

On connaît suffisamment les essais de tous genres qui ont été tentés dans cette voie par les paysagistes modernes et contemporains pour apprécier le mérite de ceux qui sont entrés les premiers dans la carrière. Ce qui caractérise avant tout le paysage du maître brugeois, c'est le réalisme délicat uni à la grâce naïve des anciens, c'est l'observation minutieuse sans sécheresse, c'est le rêve d'une riante imagination sans l'invraisemblance qui est le partage de tant d'œuvres artificielles.

J'aurais mauvaise grace à placer Simon Bening au premier rang parmi les artistes flamands du XVIe siècle ; mais ne suis-je pas en droit de réclamer pour lui une place auprès des Blès et des Patinier ?

J'ai longtemps éprouvé la plus grande indécision sur la place véritable qu'il fallait assigner à cet artiste et dans quels rapports il se trouvait vis-à-vis de ses contemporains et en particulier de Gérard David. Ce dernier a joué un rôle prépondérant dans l'école brugeoise. Elève de Memling, il donna à son tour le ton aux peintres de son époque ; mais, d'autre part, Simon était dans sa sphère l'enlumineur le plus fêté.

Examinons la question des rapports entre ces deux artistes.

L'importance de Gérard David s'est tellement accrue depuis de récents travaux, qu'on doit toujours avoir en vue

sa personnalité chaque fois que l'on étudie les œuvres de ses émules ou de ses contemporains brugeois. Par son père Alexandre, Bening se rattachait à l'ancienne école des enluminieurs si florissante à Gand et à Bruges et, dès son enfance, il a dû se trouver en contact avec Gérard David. Aucun tableau ne montre mieux que *le Crucifiement* de ce dernier, au Musée de Berlin, les relations qui ont existé certainement entre nos deux artistes.

A vrai dire, le tableau en question ne porte aucune signature et n'est connu par aucun document, néanmoins je ne crois pas qu'on puisse craindre de le restituer à Gérard David. Il renferme, en effet, assez de points de contact avec des œuvres connues de ce maître, et, pour ma part, je n'hésite pas à partager à cet égard l'avis de M. Bode, le savant directeur du Musée de Berlin.

Le Christ est attaché à la croix, placée non de face, mais obliquement; disposition habile qui se présentera maintes fois encore chez les artistes modernes. Le Christ rappelle, à n'en pas douter, la figure analogue de la miniature de Dixmude; mais dans le tableau, l'anatomie est mieux comprise, les physionomies ont plus de finesse, la composition des scènes décèle plus de ressources et, partant, plus de variété.

Marie-Madeleine, agenouillée au pied de la croix, semble jouer un rôle accessoire. Le groupe de Marie, de saint Jean et des saintes femmes est très bien interprété. Du côté gauche de la croix, le centurion appuyé sur une hallebarde s'entretient avec deux soldats. A l'avant-plan, sont jetés un crâne et des ossements humains, et un chien lèche le sang qui tombe du corps du Sauveur. Au troisième plan,

Pl. II.

Hauge & Neuvemann [illegible] Hamburg.

des soldats et des cavaliers se dirigent vers la ville entourée de murailles crénelées, dans l'enceinte de laquelle sont entassés des monuments; l'horizon est fermé par des collines de peu d'élévation.

Il est manifeste que Simon Bening a connu l'œuvre de Gérard David et en particulier plusieurs des types si remarquables du tableau de Berlin; d'autres fois, il semble s'inspirer de Roger Van der Weyden, comme le prouvent plusieurs des miniatures du triptyque Stein, dont il sera bientôt question.

Si aucune nouvelle recherche ne vient infirmer nos conclusions actuelles, il résultera du rapprochement que je viens de faire que Simon Bening, excellent paysagiste, doit être rangé pour l'invention parmi les artistes habiles certes, mais dépourvus de personnalité nettement accusée. Il a puisé à plusieurs sources. De là la diversité des influences qui se révèlent tout particulièrement dans le livre d'Heures de Hennessy.

De même qu'il a fait des emprunts à des anciens maîtres, comme nous le verrons bientôt, il a pu prendre à des artistes de retour d'Italie quelques-unes de leurs études les plus caractéristiques. D'autre part, rien ne s'oppose à ce qu'il ait visité, lui aussi, la péninsule qui apparaissait déjà à ses contemporains comme la terre promise des arts.

HEURES DE NOTRE-DAME DIT DE HENNESSY.

Ce manuscrit constitue un des plus beaux joyaux de la bibliothèque de Bourgogne.

Ce livre a-t-il en réalité appartenu à Jeanne la Folle?

Chronologiquement, rien ne s'oppose à ce qu'il ait été la propriété de cette princesse, qui mourut en 1555, âgée de 75 ans, longtemps après la confection du livre d'Heures. On ne possède d'ailleurs sur le propriétaire probable aucun renseignement positif. Il existe, à vrai dire, une inscription manuscrite en caractères romains non sur un feuillet de vélin, mais sur le feuillet en papier qui sert de garde au livre d'Heures.

L'encadrement du feuillet, gravé sur cuivre, représente une bordure marginale ornée de fleurs et d'oiseaux. L'intérieur de la page, collé après coup, porte l'inscription :

Heures de Notre-Dame a l'usage de la princesse Jeanne, comtesse de Flandre, avec miniatures magnifiques.

Je comprends que dans un inventaire on indique la valeur ou la beauté d'une illustration, mais je ne sache pas qu'on ait jamais fait un en-tête semblable. L'inscription décèle donc une main moderne pour ne pas dire contemporaine. L'auteur de cette étrange inscription se sera souvenu en la faisant d'un en-tête de quelque livre illustré. D'autre part, le mot *miniature* n'était pas employé autrefois. On se servait du mot *histoire* et du mot *vignette* pour le décor accessoire.

M. Ch. Bioult de Chénedollé a consacré à ce manuscrit une étude qu'il intitule (1) : *Description sommaire d'un livre d'Heures de M. Dano, manuscrit latin avec miniatures exécuté en Flandre au commencement du* XVI*e siècle.*

Cet auteur a apporté en général beaucoup d'exactitude aux indications qu'il est parvenu à grouper. En effet, il s'étend sur la qualité du vélin, la dimension et le nombre

(1) *Bulletin du Bibliophile belge*, pp. 369 et suiv., t. IX. 1852.

de pages, il essaie même de nous éclairer sur le caractère des miniatures, mais il ne souffle mot de l'ancien propriétaire.

Le nom de Jeanne, mère de Charles-Quint, eût dû, j'imagine, frapper l'attention de M. Bioult de Chénedollé. Il y aurait donc lieu de considérer l'inscription comme étant de date récente et, dans l'hypothèse la plus avantageuse, l'écho affaibli d'une tradition.

Au surplus, on n'aperçoit aucun blason qui puisse autoriser l'attribution dont il s'agit (1). Il est vrai qu'une lacune de ce genre pourrait provenir de la disparition de quelque feuillet, disparition qui remonterait à l'époque où le manuscrit fut relié (XVIIIe siècle). Je dis plus : pas le moindre détail ne contient une allusion plus ou moins éloignée à la qualité de la personne. Peut-être le manuscrit a-t-il été la propriété d'un homme.

En effet, dans la miniature qui représente la messe, on remarque un homme qui semble être un personnage de qualité. Quelquefois le propriétaire du livre est représenté de telle manière qu'il n'y a pas de doute possible. A la bibliothèque impériale de Vienne, on conserve des Heures, travail flamand fort remarquable, contenant une miniature d'un grand intérêt : une dame parée de ses atours est figurée au premier plan ; au second plan se développe un intérieur d'église. D'autres fois le propriétaire, et c'est le cas le plus

---

(1) Je connais des Heures très intéressantes (British museum manuscrit 17280) où se trouvent les portraits de Jeanne la Folle et de Philippe le Beau, accompagnés de leurs armoiries. Ce manuscrit, antérieur au livre d'Heures de Hennessy, est inférieur pour l'exécution à celui qui nous occupe et sort d'un autre atelier.

fréquent, apparaît agenouillé, accompagné de ses saints patrons.

Le livre a appartenu, selon toute vraisemblance, à un grand personnage; mais il ne peut être question de Jeanne la Folle. Feu M. Ruelens ne rejetait pas absolument cette hypothèse. « On a émis, dit-il dans son étude sur les manuscrits ayant figuré à l'Exposition de 1880, l'opinion favorisée par quelques indices que ce document de l'art a été créé pour Jeanne la Folle. En tout cas, il était digne d'être offert à celle qui fut la mère de Charles-Quint » (1).

Dans la communication que M. Ruelens fit six ans plus tard au Congrès archéologique de Namur (2), il désigna le manuscrit sous le nom de « Hennessy ». Ce qui est certain, c'est qu'on usait indifféremment tantôt d'une appellation, tantôt d'une autre. De mon côté, j'avais adopté ce titre erronné dans une communication faite à l'Académie d'archéologie d'Anvers en 1887, alors qu'il ne m'avait pas été donné de constater l'inexactitude de cette dénomination.

(*A continuer.*)

---

(1) *L'art ancien à l'Exposition nationale belge*, MDCCCLXXXII.

(2) *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, t. II, p. 30.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

Le 15 novembre 1891, la Commission a eu le regret de perdre un de ses membres les plus dévoués, M. Jean-Baptiste Rousseau, secrétaire général de ce Collège et directeur général de l'Administration des Beaux-Arts.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 7, 21 et 28 novembre; des 5, 12, 19 et 28 décembre 1891.

PEINTURE ET SCULPTURE.

Des avis favorables ont été émis sur :

1° La proposition de confier à M. Leegenhoeck la restauration de quatre tableaux qui se trouvent dans l'église d'Oostkerke (Flandre occidentale); Église d'Oostkerke. Tableaux.

2° Les dessins des stations du chemin de la croix que Mme de Gault est chargée d'exécuter pour l'église de Cureghem (Brabant); Église de Cureghem. Chemin de la croix.

3° Le tableau spécimen d'une des stations du chemin de la croix à exécuter par M. Léonard pour l'église de Biesme-Colonaise (Namur); Église de Biesme-Colonaise. Chemin de la croix.

4° Le dessin d'un vitrail à placer dans l'église de Saint-Boniface, à Ixelles (Brabant); auteur M. A. Verhaegen;

5° Le dessin d'une verrière à exécuter par MM. Stalins et Janssens pour la chapelle de Saint-Luc, à l'église de Notre-Dame, à Anvers.

— Des délégués ont examiné, dans l'atelier de M. Primen, les trois tableaux de l'église d'Yves-Gomezée (Namur), que cet artiste a restaurés.

Ces tableaux, qui ne manquent pas d'un certain mérite, sont :

1° Une grande composition de 3m40 sur 2m65 portant la signature D. Bruyes et la date 1612; elle est peinte sur bois et représente *le Calvaire;*

2° *Une allégorie sur la Passion*, de mêmes dimensions que la précédente; elle est peinte sur toile et est l'œuvre de C. Herreyns;

3° *L'Incrédulité de Saint-Thomas.* Cette composition porte la signature de De Pery; elle est également peinte sur toile et mesure 1m55 sur 2m05.

Le travail du peintre restaurateur consistait dans la remise en bon état de ces trois œuvres d'art et dans le rentoilage et le renouvellement des châssis des deux dernières. Les délégués sont d'avis que M. Primen s'est acquitté avec soin de ces diverses opérations et que rien ne s'oppose à ce qu'une suite favorable soit donnée à cette affaire.

— Des délégués ayant eu à se rendre à Hoogstraeten, ont profité de ce voyage pour examiner, dans l'église de Minderhout (Anvers), le tableau qui décore le maître-autel et qu'une tradition locale attribue à Van Dyck.

Les délégués ne pensent pas que l'on puisse reconnaître

à ce tableau l'origine qu'on lui attribue. En tous cas, il se trouve en très mauvais état ; la toile est rongée à ses extrémités et ne tient pour ainsi dire plus au châssis, et les couleurs sont entièrement ternies.

Pour autant qu'il soit possible d'en juger à distance, cette œuvre paraît avoir un mérite suffisant pour que le conseil de fabrique s'occupe de sa restauration, qui est devenue urgente. Un devis estimatif pourrait être demandé à cette fin à un peintre restaurateur.

Église de Sainte-Anne, à Gand. Peintures murales.

— Des délégués ont examiné, le 18 décembre 1891, les peintures murales exécutées par M. Canneel dans la chapelle consacrée à Sainte-Catherine, à l'église de Sainte-Anne, à Gand.

Il résulte de cet examen que le travail de M. Canneel a été effectué avec les mêmes soins et la même conscience que les autres parties de la décoration de l'édifice. Il y a donc lieu de liquider les subsides promis pour cette partie de l'entreprise.

Il ne reste plus à peindre que trois chapelles, et la troisième est même déjà fort avancée ; on peut donc espérer voir terminer à bref délai cette entreprise considérable, dont la réussite paraît dès aujourd'hui assurée.

Église de Saint-Sauveur, à Gand. Retable.

— Les mêmes délégués ont examiné, dans l'atelier de M. Lybaert, le premier des deux retables peints que cet artiste a été chargé d'exécuter pour l'église de Saint-Sauveur, à Gand. Ce retable a pour sujet principal *la Présentation du Christ au Temple.*

Les délégués n'ont eu que des éloges à adresser à l'artiste au sujet de cette œuvre d'art dont la réussite est complète tant sous le rapport de la composition et du style que de la perfection et du fini du travail.

Il y a lieu conséquemment de liquider les subsides afférents à cette partie de l'entreprise de M. Lybaert.

Église d'Hoogstraeten. Vitraux

— Des délégués ont examiné, dans l'église paroissiale d'Hoogstraeten (Anvers), deux vitraux restaurés récemment par M. Capronnier et représentant, celui du haut-cœur, Josse de Lalaing et sa femme, Bonne de la Viefville; celui de la chapelle de la Sainte-Vierge, Philippe de Habart et sa femme, Antoinette de Lalaing.

En y comprenant la verrière dont la restauration a été approuvée le 11 mai 1889, le travail exécuté à ce jour comporte trois vitraux sur les sept, formant l'ensemble de l'entreprise.

Les délégués sont d'avis que les verrières précitées ont été exécutées avec soin et qu'il y a lieu de les approuver.

Les délégués ont aussi examiné une autre verrière exécutée par M. Capronnier, au moyen de dons, et représentant l'atelier de Saint-Joseph, ainsi qu'un vitrail exécuté par MM. Stalins et Janssens, aux frais de M. Brosens, bourgmestre de la localité. Ces œuvres, dont les projets ont été préalablement adoptés, peuvent également être approuvées.

Les délégués ont profité de l'occasion pour examiner la situation du chœur de l'église. A la suite du débadigeonnage de la voûte, des parois et des colonnes, il est résulté que la voûte en briques, bien appareillées, est devenue apparente et que certaines inégalités dans la coloration ont amené une situation qu'il convient d'harmoniser par une légère peinture décorative.

Le conseil de fabrique a fait faire quelques essais aux encadrements des fenêtres et aux parois du chevet afin de

les soumettre aux délégués. Ces essais ayant paru d'autant plus satisfaisants qu'ils font ressortir la riche coloration des vitraux et les relie en quelque sorte entre eux, les délégués sont d'avis de les poursuivre, et la Commission s'est ralliée à leur manière de voir.

Hospice d'Archennes. Bas-relief.

— A la demande de M. Ch. Samuel, des délégués ont examiné, dans l'atelier de cet artiste, le modèle d'un bas-relief destiné à l'entrée de l'hospice d'Archennes (Brabant).

Les délégués ayant constaté que l'artiste a tenu compte de certaines observations qui lui avaient été faites lors d'une première inspection, la Commission est d'avis que le modèle nouveau peut être approuvé et que rien ne s'oppose à l'exécution définitive de l'œuvre.

Église d'Andrimont. Plafonds armoriés.

— Un délégué s'est rendu à Andrimont (Liège) à l'effet d'examiner les travaux de restauration exécutés aux plafonds armoriés des basses-nefs de l'église paroissiale.

Le décor de ces plafonds se compose des armoiries de familles notables de la localité. Exécuté en stuc au commencement du siècle dernier — l'un des plafonds porte la date de 1719, — ce travail présente un certain intérêt au point de vue du style décoratif de cette époque.

L'artiste chargé de la restauration paraît avoir respecté le style et le caractère particulier de l'œuvre primitive. Son travail peut donc être approuvé et il n'y a aucun inconvénient à liquider le subside alloué par l'État pour l'exécution de cette entreprise.

Parc de Laeken. Groupes.

— M. Hambresin ayant été chargé de reproduire deux groupes en pierre de Godecharle, qui décoraient les piliers d'entrée du parc de Laeken (Brabant), des délégués se sont

rendus à l'atelier de cet artiste pour examiner les esquisses préparées en vue de cette reproduction.

Ces esquisses n'ont guère pour but que de déterminer les attitudes des figures qui composent les groupes et de compléter ceux-ci; l'artiste devra, pour la reproduction des groupes mêmes, se conformer aux estampages en zinc qui avaient été exécutés d'après les œuvres originales, il y a un certain nombre d'années, mais dont plusieurs fragments sont perdus.

Les délégués n'ont eu que deux observations à présenter à l'artiste au sujet de ses esquisses : la figure qui termine à gauche le premier groupe devra être posée plus de profil, conformément aux traces existantes; la figure extrême de droite du second groupe, dont l'original est mutilé, devrait avoir le bras droit levé et s'appuyer sur le vase.

A part ces deux observations que M. Hambresin a reconnu fondées et dont il s'est engagé à tenir compte, l'artiste a été autorisé à procéder au moulage des fragments conservés et à se conformer à ses esquisses pour le complément des groupes.

Église de Walcourt. Statuettes du jubé.

— Un délégué a examiné, dans l'atelier de M. Van Dycke, les statuettes du jubé de l'église de Walcourt (Namur), que cet artiste a débarrassées des couches de couleur qui y avaient été appliquées.

L'opération exécutée à ce jour comporte huit petites figures, trois grandes et cinq groupes.

Le travail de M. Van Dycke ayant été effectué avec soin, la Commission a émis l'avis qu'il pouvait être alloué à l'artiste un acompte proportionné à l'importance des ouvrages faits.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

La Commission a approuvé :

1° Le projet relatif à l'agrandissement de l'hospice Neyraumont, à Saint-Josse-ten-Noode (Brabant); Hospice Neyraumont, à Saint-Josse-ten-Noode.

2° Le projet d'agrandissement de l'hospice de l'Escaille, à Wavre (Brabant), sous la réserve que dans le cours de l'exécution des travaux il sera tenu compte des observations présentées par la Commission médicale du Brabant et par M. l'architecte provincial adjoint; architecte, Van Halen; Hospice de l'Escaille, à Wavre.

3° L'exécution, au bâtiment des Halles de Nieuport (Flandre occidentale), de divers travaux de restauration et d'appropriation; Halle de Nieuport.

4° Le devis estimatif des travaux de restauration de la niche monumentale qui orne la façade de l'ancien hôtel de Fiennes, à Bruges (Flandre occidentale). Hôtel de Fiennes, à Bruges.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Ont été approuvés :

1° Le projet relatif à la construction d'un presbytère à Heule (Flandre occidentale); architecte, M. Carette; Construction et restauration de presbytères.

2° Le projet relatif à la construction d'un presbytère à Andenelle, sous Andenne (Namur); architecte, M. Hérode;

3° Les plans du presbytère dont la construction est projetée à Sclessin, sous Ougrée (Liège); architecte, M. Monseur;

4° Le projet d'agrandissement du presbytère de Heyst-op-den-Berg (Anvers); architecte, M. L. Blomme;

5° Le projet de restauration du presbytère de Jamoigne (Luxembourg); architecte, M. Henriquet;

6° Le plan des dépendances à construire au presbytère d'Ohey (Namur); architecte, M. Léonard;

7° Le devis estimatif de divers travaux de réparation à exécuter au presbytère de Gotthem (Flandre orientale); architecte, M. Hoste.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commisssion a émis des avis favorables sur des projets relatifs à l'agrandissement des églises :

Église de Bierset. 1° De Bierset (Liège); architecte, M. Demany;

Église de Rondu. 2° De Rondu, commune de Remagne (Luxembourg); architecte, M. Cupper;

Église de Zwevezeele. 3° De Swevezeele (Flandre occidentale). Dans l'intérêt de l'éclairage de l'édifice, dont la largeur est considérable, il conviendra d'ouvrir les fenêtres de la façade principale, qui sont actuellement bouchées, ainsi que celles de l'abside. L'attention de l'architecte, M. Soete, a aussi été appelée sur l'utilité de prendre toutes les précautions que la situation commande pour assurer l'écoulement des eaux pluviales et l'enlèvement des neiges entre les versants des toitures des nefs, et on l'a engagé à supprimer les croix en fer projetées pour quatre des pignons de la façade.

Ont aussi été approuvés, les divers projets ci-après :

Église de Saint-Pholien, à Liège. 1° Achèvement et restauration de l'église de Saint-Pholien, à Liège, sous réserve d'étudier encore la flèche de la tour, qui ne semble pas très heureuse, ainsi que le petit clocher de la croisée, qui n'a pas le caractère qui convient à un édifice religieux. L'auteur, M. l'architecte Jamar, a

aussi été engagé à supprimer la galerie simulée qui figure au-dessus de la porte d'entrée de la façade principale, et pour la grille de clôture de l'édifice, à maintenir la traverse supérieure en dessous des petits gables des montants en pierre au lieu de pénétrer dans ces gables ;

2° Travaux complémentaires nécessités par la reconstruction du vaisseau de l'église de Saint-Martin, à Saint-Trond (Limbourg); architecte, M. Serrure ; Église de Saint-Martin, à Saint-Trond.

3° Reconstruction de la partie supérieure de la flèche de l'église de Durbuy (Luxembourg); architecte, M. Verhas ; Église de Durbuy.

4° Agrandissement des dépendances et amélioration des dégagements de l'église d'Etterbeek (Brabant) ; Église d'Etterbeek.

5° Établissement d'une balustrade au jubé de l'église de Quaremont (Flandre orientale); Église de Quaremont.

6° Et enfin les dessins d'objets mobiliers destinés aux églises de : Ameublement d'églises.

Saint-Jean-Baptiste, à Tongres (Limbourg) : deux autels latéraux ;

Saint-Martin, à Courtrai (Flandre occidentale) : maître-autel, stalles et clôture du chœur ;

Jemappes (Hainaut) : buffet d'orgues ;

Brecht (Anvers) : maître-autel ;

Sainte-Anne, à Hamme (Flandre orientale) : mobilier complet.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

Le Collège a approuvé :

1° Le devis estimatif des travaux de réparation à exécuter à l'église de Wolkrange (Luxembourg) ; architecte, M. Vandewyngaert ; Église de Wolkrange.

[illegible] 2° Le devis estimatif des travaux de restauration à effectuer aux toitures et aux gouttières de l'église d'Astène (Flandre orientale);

[illegible] 3° Le nouveau projet relatif à la restauration de l'église de Grosage (Hainaut); architecte, M. Sonneville;

[illegible] 4° Le projet de divers travaux de restauration et d'appropriation à exécuter à l'église et au presbytère de Vottem (Liège); architecte, M. Taurel;

[illegible] 5° Le projet de restauration intérieure des trois chœurs de l'église d'Oplinter (Brabant); architecte, M. Langerock;

[illegible] 6° Le projet relatif à l'achèvement de la restauration de l'église d'Hastière-par-delà (Namur); architecte, M. Van Assche;

[illegible] 7° Le compte des travaux de restauration effectués pendant le troisième trimestre de 1891 au vaisseau de l'église métropolitaine de Saint-Rombaut, à Malines (Anvers).

[illegible] — Des délégués ont inspecté, le 18 décembre 1891, les travaux de restauration en voie d'exécution à l'église de Saint-Jacques, à Gand; ils ont constaté que ces ouvrages sont exécutés avec soin et qu'ils peuvent être approuvés. Il y a donc lieu pour l'Etat de liquider une partie du subside qu'il a promis proportionnellement à la dépense faite et qui a atteint le chiffre de 17,000 francs.

Le Secrétaire,
A. Massaux.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

NÉCROLOGIE

La mort vient de creuser un nouveau vide au sein du Comité directeur du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.*

M. Jean Rousseau, Directeur général des Beaux-Arts, des Sciences et des Lettres, Secrétaire général de la Commission royale des Monuments, Membre et ancien Secrétaire de notre Comité, est décédé à Ixelles le 13 novembre 1891, à l'âge de 62 ans.

Des discours ont été prononcés à la maison mortuaire, le jour des obsèques, par MM. de Burlet, Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique; Henri Hymans, Directeur de la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, dont le défunt était membre titulaire, et Wellens, Président de la Commission royale des Monuments.

Nous reproduisons ci-après le discours de M. Wellens.

Discours prononcé par M. WELLENS,

Président de la Commission royale des Monuments.

Messieurs,

Je viens, au nom de la Commission royale des Monuments, rendre aussi un dernier et suprême hommage à la mémoire de Jean Rousseau, qui en fut un des membres les plus éminents et qu'une mort prématurée a enlevé à l'affection de ses collègues.

En entrant aujourd'hui dans cette demeure, naguère si heureuse, tous nous nous sommes rappelé qu'il y a un mois à peine nous y venions pour payer un juste tribut de regrets à la mémoire de feu M. Rousseau, père de notre cher et regretté collègue, et tous alors nous avons emporté cette pensée consolante que le chef de cette honorable famille avait dû éprouver pendant sa longue existence un sentiment d'orgueil très légitime, en se voyant entouré de ses quatre fils, jouissant tous, dans les carrières diverses qu'ils avaient choisies, de l'estime et de la sympathie générales; mais, hélas! cette joie si réelle n'aurait pu durer, car à peine le père est-il descendu dans la tombe que la mort reparait dans la famille, frappant cette fois le fils aîné, qui méritait, à tous les titres, d'en rester longtemps encore le chef aimé et honoré!

Jean Rousseau n'eut pas cette joie, quelque digne qu'il en fût.

Sa vie, chacun le sait, a toujours été une vie de travail. Doué de facultés intellectuelles remarquables, mises en relief encore par des sentiments de droiture et d'extrême bienveillance, Jean Rousseau se livra d'abord à des études et à des travaux artistiques ; des succès réels le conviaient à poursuivre cette voie, mais, entraîné par ses talents d'écrivain, il ne tarda pas à se faire remarquer à Paris, où il résidait alors, par la netteté et l'élégance de sa pensée, par la clarté et la justesse de ses appréciations.

Sévère pour lui-même, il était indulgent et bienveillant pour les travaux d'autrui, et ses avis, alors comme plus tard, ont toujours été dictés par le désir d'encourager ceux qui le méritaient.

Les remarquables qualités de Jean Rousseau le signalèrent bientôt à l'attention du Gouvernement, qui chercha à les utiliser dans notre pays. En 1865, feu M. Alphonse Vandenpeereboom, alors Ministre de l'Intérieur, lui fit offrir les fonctions de secrétaire général de la Commission royale des Monuments, devenues vacantes par le décès de Jules Dugniolle ; mes relations avec Jean Rousseau datent de cette époque, et bientôt elles me permirent de prévoir qu'il en deviendrait un des membres les plus compétents et les plus distingués.

Son érudition profonde dans toutes les matières artistiques devait naturellement lui ouvrir un champ plus vaste ; le Ministère de l'Intérieur l'appela à remplir successivement les fonctions de directeur, puis celles de directeur général des Beaux-Arts. Une parole plus autorisée que la mienne a rap-

pelé les services qu'il rendit dans ces fonctions et qui lui valurent les distinctions nombreuses qu'il a recueillies dans une carrière brillante et malheureusement trop courte.

Quelque grandes et flatteuses qu'eussent été ces distinctions, et quelque méritées qu'elles aient été, elles ne peuvent diminuer la douleur profonde que cause à sa famille la perte cruelle qu'elle vient de faire. Elle pleure l'époux et le père qu'elle a perdu, et notre parole est impuissante à lui offrir des consolations. Nous ne pouvons que nous associer à sa douleur et pleurer avec elle!

Mais tous nous conserverons le souvenir des services nombreux que Jean Rousseau a rendus, et nous nous rappellerons les éminentes qualités qui complétaient son caractère, toujours également sociable, droit et sincère.

Adieu! Rousseau! Ton souvenir restera religieusement conservé dans le cœur de tous ceux qui t'ont connu, car te connaître, c'était t'apprécier et t'aimer. Adieu!

JEAN ROUSSEAU

NOTES BIOGRAPHIQUES

L'homme ne vaut que par les services
qu'il rend.
(Devise de J. Rousseau.)

La rapidité avec laquelle la nouvelle de la mort de Jean Rousseau se répandit, non seulement en Belgique, mais en France, en Angleterre, en Allemagne et jusqu'en Russie, l'émotion causée par cette mort parmi les artistes comme parmi tous ceux qui, de près ou de loin, s'intéressent aux choses artistiques, le ton de sincérité des regrets exprimés par toute la presse, sans distinction de partis ni d'opinions, prouvent assez l'importance de la place que cet homme, — fils d'un humble instituteur de province, — avait su conquérir dans ce monde des arts, monde international composé de l'élite de l'intelligence humaine.

Il nous paraît qu'un résumé de l'histoire de sa vie a sa place toute indiquée dans ce *Bulletin*, auquel il apporta, pendant plusieurs années, la collaboration tant de sa plume que de ses services comme membre et secrétaire de son Comité de rédaction.

Rousseau était ardennais, — et chacun sait que la stérilité du sol des Ardennes est compensée par la fécondité morale de ses habitants ; l'agriculture, ingrate, ne les absorbant pas, ils se tournent vers les études intellectuelles ; intelligents et persévérants — entêtés même — doués en général d'une remarquable faculté d'assimilation, — combien d'enfants cette aride province du Luxembourg n'a-t-elle pas envoyés dans des milieux plus élevés où ils rendent d'éminents services à leur pays, — tant dans les arts que dans l'industrie, dans l'armée que dans la législature, la magistrature ou l'administration !

Le père de Jean Rousseau était issu d'une modeste famille du petit village de Mogimont. Il arriva au poste d'instituteur à Marche, où son fils Jean naquit le 5 août 1829 ; marié et ayant déjà charge de famille, il étudia seul, et parvint à se faire recevoir géomètre du cadastre, conducteur des ponts et chaussées, puis inspecteur des constructions des prisons. Ces diverses fonctions l'avaient amené avec sa famille de Marche à Liège et enfin à Bruxelles.

Modeste et patient travailleur, dont le souvenir est encore vivace dans tous les environs de Bouillon, il donna à sa patrie quatre fils, — quatre fidèles et loyaux serviteurs, — et c'est grâce à lui que la famille Rousseau, pour reproduire une parole prononcée récemment par un député de cette province, est non pas respectée, mais vénérée dans le Luxembourg.

Des quatre fils dont nous venons de parler, Jean était l'aîné. Son père, ne possédant aucune fortune et ne voyant un avenir assuré que dans l'administration, lui fit entamer des études universitaires ; mais les aspirations du jeune

homme l'entraînaient d'un tout autre côté; aussi, dès la seconde année d'études, abandonna-t-il l'Université, — au grand désespoir de ses parents, — pour se livrer entièrement à ses goûts pour les arts.

Il travailla quelque temps sous la direction de Navez; c'est à cette époque qu'il fit la connaissance de jeunes artistes avec certains desquels ses relations se changèrent bientôt en une amitié que la mort seule devait rompre; Bouré, le sculpteur, les peintres Smits et Van Camp formaient avec Rousseau un quatuor d'amis inséparables; trois d'entre eux ont disparu.

Mais la pratique de l'art ne suffit pas longtemps à Jean Rousseau; son activité, — et aussi la nécessité de se procurer un appoint à la modeste rente que lui faisait la bourse paternelle, — le poussèrent vers le journalisme; il fut d'abord attaché à *l'Étoile belge*, pour laquelle il écrivit des comptes rendus de salons et des critiques théâtrales; puis, s'étant lié d'amitié avec Louis Hymans, il publia, en collaboration avec ce dernier, sa première œuvre littéraire : *Le Diable à Bruxelles* (1).

Les deux collaborateurs étaient, — à quelques mois près, — du même âge; nés tous deux en 1829, ils avaient à cette époque vingt-quatre ans; tous deux étaient, pour employer l'expression d'Hymans, d'illustres inconnus; leur coup d'essai, — la jeunesse a de ces audaces, — ne devait pas comporter moins de quatre volumes, vendus chacun fr. 2-50.

Ce ne fut pas sans quelques difficultés qu'ils menèrent à bien cette ambitieuse entreprise; Louis Hymans a spiri-

---

(1) Bruxelles, librairie polytechnique d'Aug. Decq, 1853.

tuellement raconté, à la page 254 de ses *Notes et Souvenirs* (1), les embarras que nos jeunes auteurs eurent à surmonter au début. Enfin le proverbe : *Audaces fortuna juvat* eut raison une fois de plus; le succès dépassa leur attente et lança définitivement Rousseau dans la carrière littéraire.

Dans le second volume du *Diable à Bruxelles*, Rousseau, après avoir décrit les écoles artistiques de la capitale, regrette que de jeunes artistes, faute de trouver un enseignement conforme à leurs aspirations, étudient à l'aventure.

« A quoi tient, dit-il, ce vagabondage laborieux des écoliers bohèmes?

» A ceci, qu'une seule école leur est ouverte, et que si » l'enseignement de cette école heurte leurs goûts ou leurs » idées, ils doivent bien aviser à se tirer tout seuls d'affaire.

» Ce qu'il faudrait donc, c'est que l'enseignement artis- » tique rayonnât sur plus de points à la fois, c'est que plus » de guides vinssent s'offrir aux égarés, c'est que plus de » mains secourables se tendissent vers ceux qui errent dans » la nuit, ne demandant leur route qu'à leur instinct et leur » science qu'à leur intuition.

» De tant d'artistes de talent qui habitent Bruxelles, » comment se fait-il qu'à l'exception de quelques statuaires, » il n'y en ait pas un qui songe à ouvrir un enseignement » particulier et gratuit! »

. . . . . .

On le voit, dès 1855, Rousseau prêchait les idées qu'il n'a jamais abandonnées depuis : la diffusion de l'enseignement

(1) Bruxelles, *Office de Publicité*, A.-N. Lebègue et Cie, éditeurs, 1876.

des beaux-arts, non pas uniquement d'un art officiel, académique et immuable, mais de l'art suivant les aspirations, les goûts, les idées et le tempérament particulier de chacun.

***

Grâce au succès qui accueillit *le Diable à Bruxelles* et à un subside de 500 francs que le Gouvernement lui alloua à titre d'encouragement littéraire, Jean Rousseau se trouva à la tête d'un petit capital qui lui permit de réaliser enfin le rêve de sa jeunesse : le voyage de Paris.

La grande ville, avec les incomparables trésors de son Louvre, ses riches musées, ses sculpteurs, ses peintres, ses littérateurs de talent, ce vaste milieu artistique auquel il aspirait, cette vie intellectuelle intense qui s'accordait si bien avec son imagination fougueuse, l'attirait irrésistiblement.

Il partit en 1854.

Outre le mince pécule qu'il emportait de Bruxelles, il se faisait un petit revenu par les correspondances parisiennes qu'il envoyait à *l'Étoile belge* et à *l'Émancipation*.

A cette époque, un homme dont le grand cœur égalait la haute intelligence, qui après avoir commencé par rédiger un petit journal de modes, *la Sylphide*, était arrivé à fonder l'un des journaux les plus importants du monde entier, — j'ai nommé Villemessant — dirigeait le *Figaro*, alors hebdomadaire.

Habile à découvrir les hommes de mérite inconnus et les talents naissants, Villemessant ne tarda pas à remarquer les *Correspondances parisiennes* dont nous avons parlé, et résolut aussitôt de s'attacher leur auteur. Il lui proposa

d'entrer à la rédaction du *Figaro*, moyennant les appointements annuels de 6,000 francs, offres brillantes qui furent acceptées avec enthousiasme.

Disons tout de suite qu'une vive sympathie ne tarda pas à s'établir entre ces deux hommes, sympathie telle que Villemessant répéta en plus d'une circonstance : « Si j'avais une troisième fille, je la donnerais à Rousseau ». Mais ses deux filles étaient mariées ; elles avaient épousé des hommes — Bourdin et Jouvin — dont tous les gens de lettres ont gardé le pieux souvenir.

Grands cœurs, comme leur père, elles éprouvèrent bientôt pour son jeune collaborateur une affection toute fraternelle, que la mort même n'a pas éteinte.

Le nouveau rédacteur du *Figaro* publia dans ce journal nombre de nouvelles à la main — piquantes fantaisies où son esprit satirique et observateur se donna libre carrière — et des *Salons*, qui établirent bientôt solidement sa réputation d'esthète et de littérateur. Dès 1861, le *Journal des Débats* mentionnait ses travaux de critique d'art avec les appréciations les plus élogieuses.

Vers la même époque, il réunissait en deux volumes diverses nouvelles, — croquis de mœurs spirituellement enlevés, — et publiait *Paris dansant*, en 1861, et les *Coups d'épée dans l'eau*, en 1863.

Ajoutons que dans l'entrefaite, Rousseau s'était marié.

*
* *

Cependant, la réputation de cet enfant de la Belgique, arrivé à se faire une position en vue dans la haute presse

française, attira l'attention du Gouvernement belge, qui songea à utiliser ses services.

M. Alphonse Vandenpeereboom, Ministre de l'Intérieur, lui confia, en mars 1862, une mission de recherches sur les œuvres de peintres flamands dispersées en Italie.

Les résultats de ce voyage d'investigations ne déçurent pas l'attente du Ministre : quelque temps après avoir pris connaissance du rapport que Jean Rousseau lui adressa au sujet de la mission qu'il avait remplie, il lui fit l'honneur de lui offrir les fonctions de secrétaire de la Commission royale des monuments, que le décès de M. Jules Dugniolle venait de laisser vacantes.

Bien qu'à ce moment sa position fût assurée et que M. Blaze de Bury, beau-frère de M. Buloz, lui fit précisément alors des ouvertures en vue de l'attacher à la rédaction de la *Revue des Deux-Mondes*, Rousseau n'hésita pas à abandonner tout pour mettre ses capacités au service de sa patrie.

Ainsi que M. Vandenpeereboom le déclara lui-même en pleine Chambre des Représentants, au cours de la séance du 31 mars 1871, c'est sur sa demande que Rousseau quitta Paris pour revenir se fixer définitivement en Belgique, en mai 1865.

J'insiste sur cette date.

Un des nombreux journaux qui lui ont consacré une notice nécrologique, a dit qu'il avait quitté la France à l'époque de la guerre de 1870.

Cette erreur — faite certainement sans aucune arrière-pensée — pourrait cependant donner à croire que Rousseau, après avoir vécu de la France pendant dix-sept ans, l'aban-

donnait à l'heure du danger; rien n'eût été moins dans son caractère. S'il se fût trouvé à Paris en 1870, il n'eût pas hésité à prendre les armes pour sa seconde patrie; la vérité est que, lorsqu'éclata la guerre, il y avait cinq années qu'il était rentré dans son pays, et les familles de ses amis de France qui, chassées par l'invasion, passèrent en Belgique l'année terrible, n'ont certes pas oublié le cordial accueil qu'elles trouvèrent dans sa petite maison d'Ixelles.

Les recherches sur les artistes belges faites par Rousseau en Italie n'avaient été que le début d'un travail considérable qu'il poursuivit en Espagne, où il fit un assez long séjour en 1867.

Le rapport qu'il adressa, lors de son retour, au Ministre de l'Intérieur, lui valut, de la part de M. Vandenpeereboom, une lettre dont nous copions ici les premiers paragraphes :

Bruxelles, le 6 décembre 1867.

Monsieur,

Par la lecture de l'intéressant rapport que vous m'avez adressé le 19 novembre dernier, sur les résultats de votre voyage en Espagne, j'ai pu me convaincre que vous avez rapporté de cette excursion des impressions dont une analyse méthodique dans un livre définitif sera de nature à jeter un nouveau jour sur l'histoire de l'art flamand.

Il est à désirer maintenant que ce livre que vous vous êtes engagé à produire, puisse être livré à une publicité prochaine.

. . . . . .

L'ouvrage parut peu après dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* (1) sous le titre : *Les Peintres flamands en Espagne.*

---

(1) Tome VI (1867), page 316.

Après une intéressante description des œuvres de nos compatriotes conservées à Madrid, au palais de l'Escurial, à Valladolid, Tolède, Grenade, etc., l'auteur révèle la découverte, à Séville, de deux maîtres flamands complètement inconnus chez nous, bien que l'un deux, Pedro Campana, élève de Michel-Ange et artiste de tout premier ordre, fût revenu, en 1580, mourir à Bruxelles, où il était né en 1503.

En 1867 encore, le même *Bulletin* insérait (page 530) une étude sur les anciennes portes de Berchem et de Borgerhout, à Anvers, dont la démolition venait de provoquer une controverse animée dans la presse.

Le 15 octobre 1868, Jean Rousseau recevait le titre de membre effectif de la Commission royale des monuments.

Nommé secrétaire général du Congrès de l'enseignement du dessin, secrétaire et rapporteur du jury des Académies, il rédigea en cette qualité un rapport qui est tout un livre, et qui, adopté par acclamations à l'unanimité du jury, servit depuis lors de base à la réorganisation de notre enseignement artistique.

Il publiait l'année suivante un nouveau souvenir de son voyage d'Italie : *Le Campo-Santo de Pise.*

Le 4 août de cette même année 1869, un arrêté royal lui conférait la chaire d'esthétique et de littérature générale à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers.

Les notes qu'il écrivit en vue de ces deux cours, et qui comportaient l'histoire de l'art de toutes les époques, avec les conclusions esthétiques qui s'en dégagent, forment six gros volumes manuscrits, ne comprenant pas moins de quatre mille pages.

Lorsqu'éclata la guerre, Rousseau ouvrit sa maison aux familles de ses amis de France et lorsque, après Sedan, les chefs de ces familles vinrent rejoindre à Bruxelles leurs femmes et leurs enfants, la petite maison de la rue Van Aa vit, presque chaque soir, une réunion d'artistes et de littérateurs distingués.

C'étaient des gens de lettres : Mme Robert Halt, Furpille; des peintres : Laugée, Couturier, Carlier, ce borain devenu français d'adoption..... Ceux qui survivent ont certes gardé le souvenir de ces bonnes soirées pendant lesquelles l'intérêt de la causerie faisait, pour quelques heures, oublier tout — jusqu'aux malheurs de la patrie mise à feu et à sang!

*
* *

En 1870 parut, toujours dans notre *Bulletin* (1), une nouvelle étude intitulée : *L'Espagne monumentale et quelques architectes flamands*.

Depuis son départ de Paris, Rousseau n'avait pas abandonné le journalisme; outre quelques études publiées dans *la Revue de Paris*, *la Revue française*, *la Gazette des Beaux-Arts*, etc., il faisait la critique d'art dans *l'Écho du Parlement*, parmi les rédacteurs duquel il avait retrouvé son ancien collaborateur et ami, Louis Hymans.

Ce fut dans ce journal qu'il soutint la fameuse polémique des « *petits Fritz*, » affaire tapageuse que nul artiste n'a pu oublier, qui valut au révélateur du *truc* plusieurs ennemis, — parmi lesquels d'anciens amis intimes, — mais aussi qui mit son nom tellement en lumière que, lorsqu'en 1877, la mort inopinée d'Adolphe van Soust laissa vacante la Direc-

(1) Tome IX, p. 526.

tion des Beaux-Arts, le Ministre M. Delcour n'hésita pas à le proposer pour ce poste d'honneur.

Rousseau était, depuis le 5 juillet 1875, secrétaire général de la Commission royale des Monuments ; il venait de faire paraître un ouvrage extrêmement intéressant et dont la place est marquée dans les bibliothèques de tous les établissements d'enseignement des Beaux-Arts ; il l'avait intitulé : *Types grecs et types modernes comparés pour servir à l'étude de l'antique.*

Rien de clair et de pratique comme ces comparaisons. Sur une même page, l'auteur place des croquis, — dessinés par lui-même, — de figures antiques et, en regard, de figures modernes (1) de pose ou de caractère analogues ; en quelques mots simples et concis, il souligne les différences et en tire des conclusions plus irréfutables que les arguments les mieux développés.

Ce fut sa dernière œuvre comme professeur à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers ; car il abandonna sa chaire d'esthétique en même temps que la rédaction de *l'Écho du Parlement* lorsqu'il fut appelé à la Direction des Beaux-Arts.

Il ne se faisait pas d'illusions sur les charges de cette nouvelle position ; il les exposa en peu de mots dans un passage du discours qu'il prononça aux funérailles d'Adolphe van Soust de Borkenfeldt ; voici ce passage :

« On connaît les difficultés spéciales du service qui lui était confié. Obligée de traiter des questions d'organisation et de systèmes, dont plusieurs resteront toujours controversées, fonctionnant au milieu des rivalités des talents et

(1) Modernes par rapport aux antiques, bien entendu.

du conflit des amours-propres, l'administration des Beaux-Arts constitue une tâche d'une nature particulièrement délicate. On ne saurait espérer d'y rallier toutes les sympathies. On ne peut que tâcher, à force de bonne foi et de bon vouloir, de forcer au moins l'estime de tous..... »

Ce fut sa règle de conduite ; il ne s'en départit jamais, et l'on peut dire que, s'il trouva des détracteurs, il n'est pas un de ses ennemis dont l'estime ne lui fût acquise.

Plus loin, dans le même discours, il dit encore :

« L'homme était une nature droite..... Tout talent, si ignoré qu'il fût, était sûr de l'appui de van Soust ; et je n'entends pas par là un appui simplement administratif ; il y ajoutait son dévouement personnel, celui de ses proches..... Il faisait des mécontents : quel fonctionnaire n'en fait pas? La vivacité naturelle de son caractère, contenue par beaucoup de discrétion et de réserve, avait ses échappées et eût pu lui créer des ennemis ; sa bonne foi évidente les ramenait. Il était la loyauté, la conscience même ; on le savait. Ses scrupules délicats auraient craint à un égal degré de favoriser ceux qu'il aimait et de léser ceux qu'il n'aimait pas..... »

Remplacez le nom de van Soust par celui de Rousseau, il n'est pas un mot de cet éloge qui ne trouve ici sa juste application.

Il eut ses ennemis ; cela ne pouvait manquer. Plusieurs l'attaquèrent violemment et quelques-uns de parti-pris. Cœur d'or sous des dehors parfois un peu brusques, il souffrait intérieurement des méchancetés et des ingratitudes, mais jamais une pensée de vengeance n'eût trouvé place dans son esprit.

En même temps qu'elle le forçait à abandonner l'enseignement artistique et le journalisme, sa nomination à l'administration des Beaux-Arts venait interrompre la publication commencée dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, de son *Histoire de la sculpture flamande et wallonne du* XIe *au* XIXe *siècle;* travail considérable, en vue duquel il rassemblait patiemment des matériaux depuis nombre d'années et dont quelques pages seulement furent publiées (1).

Il avait, en 1877 également, succédé à van Soust dans les postes de secrétaire général de la Commission des échanges internationaux et de secrétaire du Comité directeur du présent *Bulletin;* il se démit de cette dernière attribution en 1888.

Ces différentes fonctions, jointes à la besogne absorbante de l'administration, ne lui laissèrent bientôt plus le temps de classer et de rédiger ses volumineuses notes, et celles-ci, fruits d'études approfondies, de minutieuses recherches, d'un labeur long et acharné, sont peut-être, comme plusieurs de ses manuscrits en préparation, destinées à ne jamais voir le jour!

Deux ans après son entrée à la Direction des Beaux-Arts, Rousseau était appelé à collaborer à l'organisation des fêtes du Cinquantenaire de notre indépendance; il retrouva là encore son ancien camarade Hymans, avec qui il fit le projet de la Cavalcade historique, dont chacun se rappelle l'immense succès.

---

(1) Voir le *Bulletin*, tomes XII, p. 396, — XIII, p. 124, — XIV, p. 331, — XV, p. 176, et XVI, p. 19.

Il avait organisé aussi, à cette occasion, l'Exposition rétrospective de l'art belge, au Palais des Beaux-Arts, et celle des anciennes industries d'art, au Palais du Cinquantenaire. Il avait enfin jeté les bases de ce merveilleux Musée des échanges, source généreuse à laquelle nos jeunes artistes puisent à l'infini les précieux enseignements de leurs ancêtres de toutes les époques et de tous les pays.

***

Rousseau avait conçu le projet d'une suite d'études sur les maîtres anciens et modernes; c'est dans cet ordre d'idées qu'il publia, en 1884, une biographie de Corot (1), dont nous transcrivons ici la remarquable conclusion :

« Je résumerai toutes mes impressions en un mot. Corot, le dernier poète du paysage, Corot, le dernier styliste, Corot est ce qu'avaient rêvé de devenir ses maîtres Michallon et Bertin, Corot est *un Grec!*

. . . . . .

» Il l'est par la sobriété de son exécution, par le choix sévère et exquis du détail, par l'admirable logique de l'ordonnance, par l'exacte proportion et le parfait dosage, dirai-je, de tous les éléments qui entrent dans son tableau. Il l'est encore par sa façon constante de généraliser... de chercher le type, de faire le fleuve, le bois, le matin, le soir et non tel petit site ou tel petit effet.....

» Vous en voulez à ces paysages divinement élégants d'être, comme vous dites, inachevés, bâclés? Il en va abso-

(1) Bibliothèque d'art moderne Paris, Librairie de l'Art, J. Rouam, éditeur, 1884.

lument de même des adorables figures qui courent autour des vases grecs. Ce n'est qu'un contour rapide, galopé, souvent incorrect : l'artiste les a jetées comme en courant sur l'argile humide; et pourtant elles triomphent, elles brillent à l'égal des marbres de Phidias et de Praxitèles, et aucune des créations les plus savantes et les plus travaillées de l'art n'en a jamais atteint la grâce improvisée. »

Un an plus tard, en 1885, parut une étude très complète sur Hans Holbein (1), et Rousseau concluait en définissant ainsi son génie :

« Il est, entre tous les portraitistes, celui qui arrache avec le plus d'autorité leur secret aux masques immobiles, qui fait parler le plus distinctement les regards muets, les bouches fermées, et qui affiche le plus impitoyablement les caractères, les âmes, les vies sur les visages. »

Ces deux extraits peuvent donner une idée de la manière de Jean Rousseau comme écrivain; il expose méthodiquement son sujet, point par point, pour arriver graduellement à une conclusion nette et concise dans laquelle il condense, en quelques mots, la synthèse des arguments qu'il a mis successivement sous les yeux du lecteur.

Cette série d'études biographiques se continue, en 1887, par une notice sur *Fra Beato Angelico;* il en donna lecture, avec grand succès, à la classe des Beaux-Arts de l'Académie de Belgique, qui lui avait conféré, le 6 janvier de cette année, le titre de membre correspondant.

Il fut élu membre titulaire de ce corps savant en 1888 et lui donna peu après une seconde lecture, une étude sur

---

(1) Bibliothèque d'art ancien. Paris, même librairie, 1885.

Léonard de Vinci, qui reçut le même accueil sympathique que la première.

Enfin, sa dernière publication fut une étude sur *Donatello*, qui parut dans ce *Bulletin* en 1889 (1).

*
* *

L'œuvre capitale de Rousseau fut le Musée des Arts décoratifs, complément grandiose du Musée des échanges, qu'il créa, on peut le dire, avec la collaboration d'un homme dont il s'honorait d'être l'ami, l'illustre architecte Alphonse Balat, dont la science, le goût et le talent lui inspiraient autant d'estime que d'admiration.

L'organisation de ces musées, qui devraient mériter à leurs créateurs la reconnaissance de tous les artistes du présent et de l'avenir, si elle fut le digne couronnement d'une carrière uniquement consacrée au culte des Beaux-Arts, ne laissa pas que de contribuer à en précipiter la fin.

Surmené, épuisé, perdu enfin, Jean Rousseau dut se résigner à prendre quelque repos et à chercher, dans une cure au bord de la mer, le rétablissement des forces qu'il sentait lui échapper ; mais il était trop tard ; l'esprit avait tué la matière, l'activité intellectuelle avait anéanti le corps, et quand, le 30 septembre 1891, la mort d'un père pour lequel il professait un véritable culte vint le frapper au plus profond du cœur, la douleur ne trouva plus, dans ce pauvre corps usé, aucune force de résistance.

Quinze jours après avoir perdu son père, Rousseau se mettait au lit; un mois durant, il supporta avec une

(1) Tome XXVIII, p. 327.

admirable résignation les attaques d'une maladie cruelle et implacable; enfin, le 13 novembre 1891, après des alternatives d'espoirs insensés et d'angoisses affreuses, sa femme et ses enfants pleuraient sur son cadavre.

Alors se produisit cette touchante manifestation de la presse, belge ou étrangère, qui, déposant tout sentiment de haine ou de partialité, laissant parler librement l'estime et le respect que la cordialité, la parfaite loyauté en même temps que l'érudition profonde de l'homme lui avaient conquis de toute part, vint dans un élan unanime lui apporter son tribut de regrets sincères et jeter sur le lit du mort les louanges et les couronnes si bien méritées qu'elle avait parfois refusées au vivant.

Un journal, après avoir rappelé que le Palais des Beaux-Arts, le Square du Petit-Sablon, les Musées des échanges et des Arts décoratifs se firent sous la direction de Rousseau, ajoutait : « Cela seul suffirait à ennoblir la vie du plus ambitieux des fonctionnaires. »

M. de Burlet, Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique, en fit un éloge plus flatteur encore dans l'éloquent adieu qu'il lui adressa le jour de ses obsèques.

Après avoir résumé la carrière administrative de Jean Rousseau, qui avait été promu, en 1882, inspecteur général, et, en 1889, directeur général des Beaux-Arts, des Lettres et des Sciences, M. de Burlet disait : « Chef d'un département qu'il a si vaillamment servi, j'ai le devoir d'exprimer ici les regrets sincères et profonds que nous a causés sa mort et d'affirmer qu'elle est pour le pays une perte immense.

» La disparition de tels hommes laisse des vides difficiles à combler.....

« Personnellement, j'en ai été et j'en reste profondément affligé. La collaboration de Rousseau, si précieuse à raison de ses hautes capacités, était agréable toujours, à cause des qualités aimables de son caractère, à cause de la finesse de sa conversation, du charme et de la parfaite urbanité de ses formes.

» Toujours maître de lui, il apportait dans les discussions les plus délicates une constante courtoisie qui n'excluait point cependant une grande énergie dans la défense de ses idées et de ses actes.....

» Il servit loyalement son pays!..... »

Qu'ajouter à de tels éloges? Et qu'est-ce qu'un homme peut ambitionner de plus que d'être regretté à la fois pour les loyaux services qu'il rendait à son pays et pour la sympathie qu'il avait su se concilier parmi tous ceux qui se sont trouvés en contact avec lui?

Aussi la foule qui se pressait à ses obsèques était-elle nombreuse et recueillie, et bien sincère la douleur qui se peignait sur tous les visages.

Nous aurons à peu près tout dit sur l'esthète et sur le fonctionnaire quand nous aurons ajouté qu'il avait reçu successivement les croix d'officier de l'ordre de Léopold, d'officier de la Légion d'honneur (après l'Exposition universelle de Paris en 1878) et de commandeur de l'ordre de Saint-Michel de Bavière.

Modeste jusqu'à la fin, il avait exprimé le désir de ne pas recevoir les honneurs militaires auxquels la première de ces distinctions lui donnait droit.

*
* *

Que l'on nous permette d'ajouter ici quelques lignes sur l'homme privé.

Jean Rousseau était un penseur et un poète, un amoureux de la nature dans toutes ses belles manifestations ; il avait un culte tout particulier pour les fleurs.

Dans sa petite retraite de Mousty, il paraissait dépouiller, — dans ses trop rares instants de loisir, — les préoccupations avec l'habit du fonctionnaire, et tel qui l'eût vu quelques heures auparavant, derrière son bureau administratif, ne l'eût pas reconnu dans le jardinier en veston terreux, coiffé d'un béret et armé d'un sécateur, qui semblait n'avoir d'autres soucis que l'élagage de ses rosiers ou la pousse de ses semis.

Que d'arrangements il combina pour ce petit carré de terre de Mousty ! Que de projets pour l'avenir ! « Quand j'aurai ma retraite ! »..., disait-il.

Hélas ! avant l'époque, la mort lui a donné une retraite plus calme et plus profonde que celle à laquelle il aspirait, l'éternel repos de la tombe !

Il écrivit quelques vers, les uns d'une touchante délicatesse de sentiment, les autres dans un esprit satirique ou plaisant ; je ne pense pas qu'il en fit jamais la confidence à personne.

Il laisse encore deux œuvres inédites, mais que nous ne désespérons pas de pouvoir livrer quelque jour à la publicité. La plus récente a pour titre : *Les Drames d'une basse-cour*.

Pendant la première année de son séjour à la campagne, — il y a dix ans, — Rousseau possédait une basse-cour assez nombreuse : poules, coqs, pigeons, canards et lapins. Ces derniers surtout l'amusaient au plus haut point ; il les faisait lâcher en liberté dans une grande cour et là, son

carnet à la main, étudiait leurs mœurs, tantôt croquant d'un contour rapide leurs indescriptibles contorsions, tantôt notant leurs faits et gestes.

Tout cela a fini par former un petit volume écrit dans un style familier, plein de verve et d'humour.

Le second manuscrit, « *Ma Juliette* », est d'un tout autre caractère. Il fut écrit sous l'empire de la douleur la plus profonde que l'auteur ressentit peut-être de sa vie entière.

Il avait une fille, de cinq ans plus âgée que l'aîné de ses fils (1), et dont il s'était plu à faire lui-même l'éducation artistique, à diriger les goûts et les aptitudes naissantes. « C'est en quelque sorte mon fils aîné », disait-il, en parlant d'elle.

De bonne heure, cette fille avait montré pour la peinture de très réelles dispositions, et son père, on le conçoit, les avait cultivées avec un soin jaloux.

Dans de nombreuses esquisses et études d'atelier, elle avait fait preuve d'un goût charmant, en même temps que d'un merveilleux instinct de coloriste.

Son père la guidait, voyant ses progrès avec bonheur, fondant sur son talent les plus belles espérances ; cette fille, c'était sa joie, son orgueil, son ambition, son avenir. Et voilà que le destin brutal s'abat sur cette enfant bien-aimée, la frappe de cette horrible maladie qui mine sournoisement, faisant des progrès lents, mais sûrs, qui vous laisse languir pendant des mois, mais ne pardonne pas : la phtisie.

Le pauvre père souffrit mille morts pendant l'interminable cours de la maladie de son enfant, avec ce chagrin toujours

(1) Le plus jeune de ses deux fils était mort en 1874.

renouvelé de la trouver chaque matin plus mal que la veille, avec, au cœur, cette rage de se sentir impuissant contre ce lâche ennemi invisible, de *savoir* que tout était perdu, qu'il n'y avait rien à faire!

Ce martyre dura six mois, au bout desquels la pauvre enfant s'éteignit, en pleine jeunesse, à cet âge où la vie est si bonne, si pleine de promesses, à dix-huit ans!

Quoique prévu depuis quelque temps, cet écroulement de tous ses rêves les plus chers frappa Rousseau en plein cœur; c'est le cri de sa douleur poignante, immense, qui s'exhale dans ces pages, que nul père ne pourra lire sans que ses yeux se remplissent de larmes; dans ces pages, qui sont comme un monument élevé à la mémoire de la chère morte, où il ensevelit avec son souvenir toute son âme et tout le meilleur de lui-même.

J'en voudrais donner un extrait; mais cette étude est déjà longue et le cadre de ce recueil m'oblige à borner mon récit aux faits intéressant la carrière publique de Jean Rousseau.

Si je me suis permis cette courte digression, c'est que, pour bien peindre son vrai caractère, il m'a paru nécessaire de placer un aperçu de l'homme privé en regard de la biographie du fonctionnaire.

***

Citons, pour finir, un trait qui montre à quel point il était jaloux de son affection pour sa patrie.

En 1889, un journal de province publia l'entrefilet

suivant, qui fut reproduit par une ou deux feuilles de la capitale :

« Un de nos compatriotes, M. J. R..., actuellement un haut fonctionnaire de l'un de nos départements ministériels, était, il y a quelque vingt-deux ou vingt-cinq ans, attaché au journal de M. de Villemessant. Il eut avec un de nos compatriotes, M. Vande Woestyne (*alias* Ivan de Woestyne), une de ces polémiques à l'emporte-pièce, comme on en avait alors.

« Son adversaire se plaignant de la vivacité de l'une de ses réponses, lui écrivit : « Vous devriez bien ménager un compatriote, « car je suis Belge comme vous.

— « Peu m'importe, répliqua M. J. R..., si vous êtes réelle- « ment Belge, eh bien! apprenez que vous êtes Belge comme une « oie. »

« S'il y eut jamais quelqu'un de surpris de la fortune de ce mot lancé au hasard, ce fut assurément M. J. R... »

Cette anecdote était erronée de point en point. Rousseau ne se souvenait pas d'avoir eu l'altercation en question avec M. Vanderwoestyne (et non Van de Woestyne) ; d'autre part, celui-ci n'est entré dans le journalisme qu'après 1863 ; or, je trouve le mot *Belge comme une oie* dans une *nouvelle* édition des *Propos de ville et propos de théâtre* d'Henry Murger, *édition datée de 1858* (p. 52).

Il y avait donc erreur évidente, mais, semble-t-il, sans aucune conséquence ; néanmoins, Rousseau s'en émut ; il ne voulut pas que l'on pût lui attribuer une plaisanterie paraissant peu flatteuse pour ses compatriotes, et envoya une rectification aux journaux qui avaient reproduit l'entrefilet en question.

***

Je termine en empruntant à Jean Rousseau la fin d'un article nécrologique qu'il inséra à cette même place, il y a une dizaine d'années, et en disant de lui ce que lui-même disait de J.-P. Cluysenaar (1) :

« Il fut l'un de ces infatigables travailleurs qui comptent leurs journées par leurs œuvres ! »

En ma qualité de Secrétaire du Comité Directeur du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, m'incombait le devoir de retracer ici la carrière de mon prédécesseur.

Ma tâche est accomplie ; j'ai exposé simplement les divers épisodes de la vie de Jean Rousseau sans le juger, ce qui ne m'appartenait pas.

Les éloges, les appréciations flatteuses, que j'ai émis çà et là, ne viennent pas de moi ; d'autres plumes que la mienne les ont exprimés ; je les ai reproduits.

J'espère avoir atteint mon but qui était de me borner, dans ce recueil artistique, à relater les faits saillants de la vie de l'esthète et non d'écrire l'apologie d'un père à jamais regretté, dont je suis orgueilleux de pouvoir inscrire le nom au bas de ces lignes.

Mousty, décembre 1891.

HENRY ROUSSEAU.

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. XX, p. 318.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

Liste des membres effectifs et correspondants de la Commission royale des monuments en 1891 5

Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de janvier et de février 1891 . . 11

Société archéologique de Namur. — Rapport annuel sur les fouilles exécutées en 1890 16

L'évangéliaire d'Eyck lez Maeseyck du VIIIe siècle, par M. JOSEPH GIELEN 19

Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique (*suite*), par M. HENRY ROUSSEAU *(A continuer)* 29

Verres « Façon de Venise » fabriqués aux Pays-Bas, par M. H. SCHUERMANS 66

Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique (*suite*), par M. HENRY ROUSSEAU *(A continuer)* 79

Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de mars et d'avril 1891. . . . 116

Erratum 122

Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique *(suite)*, par M. HENRY ROUSSEAU *(A continuer)* 125

Erratum. 168

Quelques renseignements sur la provenance des objets lacustres acquis récemment par le Musée royal d'antiquités et description de ces objets, par M. le Bon ALFRED DE LOË, Secrétaire de la Société d'Archéologie de Bruxelles 169

Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de mai et de juin 1891. . . 179

Pages.

Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de juillet et d'août 1891 . . 197

Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique *(suite)*, par M. Henry Rousseau *(A continuer)* 209

Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de septembre et d'octobre 1891. 255

Recherches sur les enlumineurs flamands, par M. J. Destrée. *(A continuer)* 265

Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de novembre et de décembre 1891. 299

Nécrologie. — Discours de M. Wellens, Président de la Commission royale des monuments 309

Jean Rousseau. — Notes biographiques, par M. Henry Rousseau 313

PLANCHES.

Pages.

L'évangéliaire d'Eyck lez Maeseyck. Frontispice . . . 19

Id. id. Page de texte . . . 22

Id. id. Page 13e (recto). . . 24

Objets lacustres acquis récemment par le Musée royal d'antiquités (Pl. I, II et III) 178

Missel de Dixmude (Pl. I) 288

Livre d'Heures de Notre-Dame dit de Hennessy (Pl. II) . . 295

Portrait de Jean Rousseau 313

TABLE ONOMASTIQUE

DU

BULLETIN DES COMMISSIONS ROYALES

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

ANNÉES 1887 A 1890

Pour les tables des années 1862 à 1870, voir tome IX
Id. id. 1871 à 1886, voir tome XXV

Nota. Les chiffres romains indiquent les volumes du *Bulletin*

A

Accroissements du Musée royal d'antiquités et d'armures, XXVI, p. 414. —XXVII, pp. 101, 302.

Achter-Oolen-sous-Oolen, presbytère, XXIX, p. 353.

Aerschot, église de Notre-Dame, XXVI, p. 272. — XXVIII, p. 129. — XXIX, pp. 183, 223.

Alden-Eyck-sous-Maeseyck, église, XXVIII, p. 391.

Alost, église de Saint-Martin, XXVI, p. 104. — XXVII, p. 129.

Alost, hôtel de ville, XXVIII, p. 388.

Alsemberg, église, XXVII, p. 133. — XXIX, pp. 178, 185, 214.

Amberloup, église, XXVII, p. 16. — XXVIII, p. 20.

Anderlecht, église de Saint-Pierre, XXIX, p. 462.

— Hôpital, XXVI, p. 139.

Andrimont, église, XXVI, p. 145. — XXVII, p. 319.

Annevoie, église, XXIX, p. 354.

Anseghem, église, XXIX, p. 221.

Anseroeul, église, XXIX, p. 221.

Anthée, église, XXVIII, p. 129.

Anthisnes, église, XXVII, p. 130.

Antiquités trouvées en Belgique, XXIX, p. 361.
Antoing, église de Saint-Pierre, XXVI, p. 271. — XXVII, p. 138.
Anvers, église de Saint-André, XXIX, p. 215.
— Église de Saint-Jacques, XXVIII, p. 132.
— Église de Saint-Joseph, XXVII, p. 129. — XXIX, p. 11.
— Église de Notre-Dame, XXVI, pp. 145, 446, 447. — XXVII, pp. 320, 575, 576, 579. — XXVIII, pp. 19, 132, 197, 199, 301, 324. — XXIX, pp. 12, 14, 16, 177, 215, 219, 225, 338, 344, 345.
— Hospice de vieillards, XXVII, p. 13.
— Hôtel de ville, XXVIII, pp. 16, 302. — XXIX, pp. 12, 463.
— Maison de Rubens, XXVI, p. 452.
— Musée, XXVIII, p. 15.
— Palais des beaux-arts, XXVI, p. 291.
— Palais de justice, XXVI, pp. 100, 266, 452. — XXVII, pp. 11, 421. — XXVIII, pp. 126, 385, 387, 392. — XXIX, p. 337.
— Steen, XXVI, p. 139. — XXIX, p. 340.
— Synagogue, XXVII, p. 14.
Archennes, hospice, XXIX, pp. 180, 350.
Archéologie (L') préhistorique, gauloise, gallo-romaine et franque a l'exposition de Paris, XXVIII, p. 261.
Ardoye, église, XXVI, pp. 444, 455. — XXVII, p. 140. — XXIX, p. 357.
Arlon, église, XXVI, p. 445.
Aspelaer, presbytère, XXIX, p. 464.
Asper, église, XXVIII, p. 195.
Assche, église, XXVIII, pp. 133, 308.
Assebroeck, église, XXVI, p. 271. — XXIX, p. 219.
Assenede, église, XXVI, p. 459. — XXVIII, p. 383.
Assenois-sous-Hompre, église, XXIX, p. 14.
Assesse, église, XXVI, p. 271. — — XXVIII, p. 320.
Ath, tour Burbant, XXIX, p. 13.
Attenhove, église, XXIX, p. 14.
Audenaerde, église de Notre-Dame de Pamele, XXVI, p. 287. — XXVIII, p. 132.
— Église de Sainte-Walburge, XXVIII, p. 323. — XXIX, p. 356.
Autel-Haut, église, XXVIII, p. 19.
Avecapelle, église et presbytère, XXVI, p. 445.
Awans, église, XXIX, p. 219.
Ayeneux, église, XXIX, p. 219.

B

Bael, église, XXVIII, p. 196.
Barsy-sous-Flostoy, église, XXVI, p. 448.

Basel, église, XXVI, pp. 105, 288.
Basse-Bodeux, église, XXIX, pp. 215, 222.
Bassevelde, église, XXIX, p. 178.
Bastogne, église, XXVIII, p. 521.
— Porte de Trèves, XXVIII, p. 518.
Battincourt-sous-Halanzy, église et presbytère, XXVI, p. 145.
Beausaint, église, XXVII, p. 137. — XXIX, p. 181.
Becelaere, église, XXVI, p. 104. — XXVII, pp. 316, 379. — XXVIII, p. 386 — XXIX, p. 183.
Beclers, église, XXVIII, p. 19.
Beeringen, église, XXIX, p. 214.
Beerse, église, XXVI, p. 454.
Beffe, presbytère, XXIX, p. 218.
Beirendrecht, maison communale, XXIX, p. 180.
Bell-sous-Gheel, église, XXVIII, p. 18.
Beloeil, église de Saint-Pierre, XXVI, p. 439. — XXVIII, p. 308. — XXIX, p. 183.
Benonchamps-sous-Wardin, église, XXVIII, p. 196.
Berbroeck, église, XXIX, p. 219.
Bettincourt, presbytère, XXVII, p. 130. — XXVIII, p. 388.
Bevere-lez-Audenaerde, église, XXVI, p. 439.
Beveren-lez-Rousbrugge, église, XXVII, p. 379.
Beveren-Waes, église, XXVI, p. 144.
Beyaert (Les sculpteurs) de Louvain, XXVII, p. 151.
Bibliographie. — *Jahr-Buch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde. Erster Jahrgang*, 1888-1889. (Annales de la Société pour l'histoire et les antiquités de la Lorraine. 1re année, 1888-1889.) Metz, 1889, in-8°, XXVIII, p. 296.
— *Anzeiger des germanische National Museum in* 1890, *n° 1*. (Indicateur du Musée germano-national.) Leipzig, 1890, gr. in-8°, XXVIII, p. 299.
— *Das römisch-germanisch Central-Museum, in bildlichen Darstellung aus seinen Sammlungen*, par M. Lindenschmitt fils. Mayence, 1889, in-4°. (Le Musée central romano-germain, représenté par des dessins d'objets appartenant à cette collection.) XXVIII, p. 299.
Bierbeek, église, XXVII, p. 140.
Bilsen-la-Ville, hospice-hôpital, XXIX, p. 15.
Binckom, église, XXVI, p. 270.
Blaton, église, XXIX, p. 344.
Boisschot, presbytère, XXVIII, p. 319.
Bolderberg-sous-Zolder, église, XXIX, p. 183.
Bollebeek-sous-Molhem, église, XXVIII, p. 307.

Borgerhout, presbytère de la paroisse de Notre-Dame-aux-Neiges, XXIX, p. 14.
Borght-sous-Grimberghen, église, XXVII, p. 137.
Borght-Lombeek, église, XXVII, p. 137.
Bornhem, église, XXVI, p. 103. — XXVII, p. 376.
Bottelaere, église, XXVII, p. 141.
Bouillon, ancien château-fort, XXIX, p. 352.
— Presbytère, XXVI, p. 453. — XXVIII, p. 195.
Bouvignes, église, XXVII, p. 427.
Bovigny, église, XXIX, p. 181.
Braine-l'Alleud, église, XXVI, p. 265. — XXVII, p. 319. — XXIX, p. 220.
— Maison communale, XXVIII, p. 387. — XXIX, p. 350.
Braine-le-Comte, église, XXVI, p. 287.
Brecht, église, XXVII, p. 320.
Brée, église, XXVI, pp. 103, 296. — XXVII, p. 319. — XXIX, p. 466.
Brilldene, église, XXVI, p. 443.
Brielen, église, XXVII, p. 319. — XXIX, p. 15.
Brugelette, église, XXIX, p. 220.
Bruges, cathédrale, XXVIII, p. 132. — XXIX, p. 336.
— Église de Notre-Dame, XXVI, p. 142. — XXVII, pp. 140, 378, 420. — XXVIII, pp. 197, 389. — XXIX, p. 185.
— Église de Sainte-Anne, XXVI, p. 448.
Bruges, église de Saint-Gilles, XXVII, p. 431.
— Église de Saint-Jacques, XXIX, p. 467.
— Halles, XXVI, p. 102. — XXVII, p. 423. — XXVIII, p. 195.
— Hôtel de Fiennes, XXIX, p. 350.
— Hôtel de ville, XXVI, p. 448. — XXVIII, pp. 127, 386. — XXIX, pp. 15, 348.
— Hôtel Gruuthuuse, XXVI, p. 162. — XXVII, pp. 15, 422.
— Palais du Franc, XXVII, p. 150. — XXIX, p. 335.
— Prison, XXIX, p. 335.
— Tour Saint-Georges, XXIX, p. 464.
Bruxelles, église de Sainte-Catherine, XXIX, p. 183.
— Église des SS.-Michel-et-Gudule, XXVII, p. 131. — XXIX, p. 177.
— Église de Saint-Jean-Baptiste au Béguinage, XXVII, p. 376. — XXVIII, p. 311.
— Église de Notre-Dame de la Chapelle, XXIX, p. 16.
— Église de Notre-Dame du Sablon, XXIX, p. 219.
— Hôtel des Postes, XXVI, p. 101. — XXVII, p. 316.
— Jardin Botanique, XXIX, p. 180.
— Musée royal de peinture et de sculpture, XXIX, p. 464.

Bruxelles, Musée royal d'antiquités, d'armures et d'artillerie, XXVII, pp. 128, 315, 420. — XXVIII, pp. 193, 302. — XXIX, p. 349.
— Palais du Cinquantenaire, XXIX, p. 215.
— Palais de la Nation, XXVI, p. 451. — XXVII, p. 128.
— Parc, groupes de l'allée asphaltée, XXIX, p. 338.
— Quartier du Parc, XXVI, p. 291. — XXVII, pp. 13, 136, 318, 377. — XXVIII, p. 17.
— Square du Petit-Sablon, XXVI, pp. 137, 266. — XXVII, pp. 316, 420. — XXVIII, pp. 15, 193, 386. — XXIX, p. 214.
— Statue de Van Helmont, XXVII, p. 317.
Buggenhout, église, XXIX, p. 12.
Buisson-sous-Ortho, église, XXVIII, p 196.
Buissonville, église, XXVI, pp. 102, 442.
Bulscamp, église, XXVIII, p. 131.
Burght, église, XXVI, p. 271.

C

Cachtem, église, XXVI, p. 445.
Cahottes-sous-Horion-Hozémont, église, XXVI, p. 453.
Cappellen (Anvers), église, XXIX, p. 182.
Cappellen (Brabant), église, XXVI, p. 143.
Carnières, église, XXIX, p. 342.
Castre, église et presbytère, XXIX, p. 221.
Celles-lez-Dinant, église, XXVI, p. 100.
Celles-en-Hesbaye, église, XXIX, p. 184.
Chalon, Renlr, XXVIII, p. 5. — XXIX, p. 19.
Chardeneux-sous-Bossin, église, XXIX, p. 183.
Chastre-Dame-Alerne, église et presbytère, XXIX, p. 355.
Chaudfontaine, église et presbytère, XXVII, p. 426.
Chératte-Saint-Joseph, presbytère, XXVIII, p. 306.
Chevron, église, XXIX, p. 15.
Chimay, église collégiale des SS.-Pierre-et-Paul, XXVIII, pp. 181, 198.
Chiny, église, XXVIII, p. 389.
Clemskerke, église, XXVII, p. 152.
Commission royale des Monuments. Comité spécial des objets d'art, XXVI, p. 97. — XXVII, p. 10. — XXVIII, p. 14. — XXIX, p. 10.
— Liste des membres effectifs et des correspondants, XXVI, p. 92. — XXVII, p. 5. — XXVIII, p. 9. — XXIX, p. 5.
— Nominations de membres correspondants, XXVI, pp. 98, 263, 285, 447. — XXVII, pp. 128, 375, 419. — XXIX, p. 335.
— Nominations de membres effectifs, XXVIII, p. 125.

Comité directeur du Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie, démission et nomination d'un secrétaire, XXVIII, p. 9.
Conservation des monuments et objets d'art, débats au Sénat français, XXVI, p. 5.
Conservation des oeuvres d'art dans les édifices publics, XXVI, p. 137.
Conservation des oeuvres d'art dans les églises, XXVI, p. 138.
Conservation des toiles peintes, XXIX, p. 174.
Contich, église, XXIX, p. 355.
Coolscamp, église, XXVI, p. 272. — XXVII, p. 132
Corennes-sous-Anthée, église, XXVII, p. 131.
Cortenberg, église, XXIX, p. 219.
Cortessem, église, XXVI, p. 439.
Courtrai, église de Saint-Martin, XXVII, p. 380.
Coxyde, église, XXIX, p. 221.
Crombeke, église, XXIX, p. 185.
Cruyshautem, église, XXVI, p. 288.
Cul-des-Sarts, presbytère, XXVIII, p. 17.
Cumptich, église, XXVII, p. 17.

D

Dadizeele, église, XXVIII, p. 126. — XXIX, p. 465.
Damme, église, XXVI, pp. 143, 446. — XXIX, pp. 347, 358.
Damme, tombeau de Jacob van Maerlant, XXVII, p. 433. — XXVIII, p. 311. — XXIX, p. 337.
— Hôtel de ville, XXIX, p. 352.
Darion, église, XXVI, p. 142. — XXIX, pp. 15, 466.
David Teniers (Notes et remarques sur les quatre), XXVI, p. 149.
Découverte d'une villa romaine sur la limite des communes de Neerhaeren et de Reckheim, XXVII, p. 325.
Denderhautem, église, XXVIII, p. 197.
Denderwindeke, église, XXVIII, p. 197.
Desschel, église, XXVI, p. 445. — XXVII, p. 419. — XXIX, p. 344.
Desteldonck, église, XXVI, p. 272.
Deurne (Anvers), église, XXVII, p. 129.
— Presbytère, XXIX, p. 218.
Deurne (Brabant), église, XXIX, p. 14.
Deynzl, église, XXVII, p. 11.
Dieghem, église, XXVI, pp. 288, 298. — XXVII, p. 324.
Diest, église de Saint-Sulpice, XXVI, p. 448. — XXVII, pp. 17, 131, 316. — XXVIII, pp. 126, 127, 199, 384.
Dinant, église primaire de Notre-Dame, XXVI, pp. 103, 142, 446, 454. —

XXVII, p. 427. — XXVIII, p. 308. — XXIX, p. 344.
Dinant, hôtel de ville, XXVII, p. 377.
Dinez-sous-Mont, église, XXVII, p. 379. — XXVIII, p. 389.
Dixmude, église de Saint-Nicolas, XXVII, p. 427.
— Hôtel de ville, XXVI, p. 440.
Dochamps, église, XXVIII, p. 323.
Doische, presbytère, XXIX, p. 353.
Donatello, XXVIII, p. 311.
Donck-sous-Eeckeren, église, XXVI, p. 269. — XXIX, p. 183.
— Presbytère, XXVII, p. 424.
Dorinne, église, XXVI, p. 453. — XXIX, p. 219.
Dormael, presbytère, XXVI, p. 102.
Dranoutre, église, XXIX, p. 184.
Duysbourg, église, XXVIII, p. 308. — XXIX, p. 359.
— Presbytère, XXVI, p. 141.

E

Edeghem, église, XXVI, p. 270. — XXVIII, p. 198.
Eeckeren, église, XXVI, p. 144.
Eecloo, église, XXVI, p. 271.
Eelen, église, XXVII, p. 131. XXVIII, p 194. — XXIX, p. 221.
Ellezelles, église, XXVI, p. 144.
Emptinne, église, XXIX, p. 354.
Eggewaeris-Cappelle, presbytère, XXIX, p. 341.
Eghezée, église, XXVI, p. 297.
Elinghen, église et presbytère, XXVIII, p. 392.
Elseghem, église, XXIX, p. 166.
Else-Straat, sous Waare-Sainte-Catherine, église, XXVI, p. 442. — XXVIII, p. 197.
— Presbytère, XXVIII, p. 319.
Elst, presbytère, XXVII, p. 157.
Engis, église, XXVIII, p. 129.
Épigraphie romaine de la Belgique, XXIX, p. 228.
Eremeodegem, église, XXVII, p. 141. — XXIX, p. 182.
Erneuville, presbytère, XXIX, p. 218.
Ertvelde, église, XXVII, p. 378.
Espierres, église, XXIX, p. 465.
Esschenbeek-sous-Hal, église, XXVI, p. 141. — XXVII, p. 424.
Etterbeek, église, XXVII, p 15.
— Presbytère, XXIX, p. 218.
Études comparatives archéologico-chimiques sur l'état et le caractère des corps organiques ligneux, ayant éprouvé en terre ou dans l'eau la combustion des siècles ou ayant subi l'action du feu, XXVIII, p. 363.
Eugies, église, XXVII, p. 379.
Evere, église et presbytère, XXVI, p. 292.
Evregnies, église, XXVI, p. 272.

Exaerde, église. XXIX, pp. 14, 221.
Exploration de quelques villas et tumulus de la Hesbaye, XXVII, p. 384.
Eyzer-sous-Overyssche, église, XXVII, p. 378.

F

Falisolle, église, XXVI, p. 144.
Falmagne, église, XXVII, p. 132.
Fanzel-sous-Mormont, église, XXVIII, p. 19.
Fays-les-Veneurs, église, XXVII, p. 132.
Fayt-le-Franc, église, XXVI, p. 445.
Feluy, église, XXVI, p. 446.
Ferrières, église, XXIX, p. 178.
Florennes, église, XXIX, p. 336.
Florenville, église, XXIX, p. 355.
Florzé-sous-Rouvreux, église, XXIX, p. 182.
Fontenoille-sous-Sainte-Cecile, presbytère, XXVIII, p. 195.
Forchies-la-Marche, église, XXVII, p. 132.
Fouches-sous-Hachy, église, XXVI, p. 137. — XXIX, p. 182.
Fraire, église et presbytère, XXIX, p. 221.
Franc-Waret, église, XXVII, pp. 131, 319.
Freyneux-sous-Dochamps, église, XXVIII, p. 392.
Fumal, presbytère, XXIX, p. 218.
Furnes, église de Saint-Nicolas, XXVIII, p. 20. — XXIX, p. 222.
Furnes, hôtel de ville, XXVIII, p. 315.
— Palais de justice, XXVIII, p. 16.
— Pavillon des officiers, XXVIII, pp. 17, 315.

G

Gand, ancien château des comtes de Flandre, XXVIII, p. 128.
— Château de Gérard-le-Diable, XXVI, p. 102. — XXIX, p. 464.
— Collacie Zolder, XXVI, p. 452.
— Église cathédrale de Saint-Bavon, XXVI, pp. 104, 144, 454. — XXVII, pp. 135, 140, 379. — XXVIII, p. 199. — XXIX, pp. 16, 336, 349.
— Église de Notre-Dame-Saint-Pierre, XXIX, p. 222.
— Église de Sainte-Anne, XXVI, p. 450. — XXIX, p. 12.
— Église de Saint-Jacques, XXVI, p. 297. — XXVIII, pp. 132, 308. — XXIX, pp. 214, 357.
— Église de Saint-Michel, XXVI, pp. 103, 296. — XXVIII, pp. 16, 194. — XXIX, p. 177.
— Église du Saint-Sauveur, XXVII, p. 158. — — XXIX, pp. 11, 214, 348.

Gand, hôtel de ville, XXIX, pp. 13, 349.
Ganshoren, église, XXVIII, p. 389.
Gaurain-Ramecroix, église, XXVIII, p. 323.
Gavre, église, XXVII, p. 378.
Geefs (Guillaume), XXVI, p. 396.
Geefs (Joseph-Germain), XXVI, p. 405.
Gelinden, église, XXVI, p. 454.
Gembloux, beffroi communal, XXVII, p. 130.
— Église, XXVIII, p. 15.
Genck, presbytère, XXIX, p. 181.
Gérin, église, XXVI, p. 272.
Gerdingen, église, XXVI, p. 103.
Gerpinnes, église, XXVI, pp. 103, 265.
Gestel-sous-Meerhout, presbytère, XXVI, p. 141.
Geûns (Pierre), XXVIII, pp. 201, 361.
Geystingen-sous-Ophoven, église, XXIX, p. 342.
Gheel, église de Sainte-Dymphne, XXVIII, p. 323.
Gheluvelt, église, XXIX, p. 354.
— Presbytère, XXVI, p. 141.
Gierle, église, XXVIII, p. 391.
— Presbytère, XXVI, p. 269.
Gimnee, église, XXVI, pp. 292, 448. — XXVIII, p. 386.
Glons, presbytère, XXVI, p. 453.
Godscheid-sous-Hasselt, église, XXVII, p. 141.
Godverdegem, église et presbytère, XXVII, p. 140. — XXIX, p. 221.
Goffontaine-sous-Cornesse, église, XXVIII, p. 18.
Gontrode, presbytère, XXIX, p. 218.
Gors-op-Leeuw, église, XXVIII, p. 125.
Gossart de Maubeuge (Jean), XXVIII, p. 21.
Gossoncourt, église, XXVIII, p. 19.
Gothem, église, XXVIII, p. 19.
— Presbytère, XXIX, p. 464.
Gotthem, église, XXIX, p. 221.
Grammont, église de Saint-Barthélemy, XXVII, p. 378.
Grand-Brogel, église, XXVI, p. 445.
Grand-Hallet, église, XXVIII, p. 388.
Grandménil, église, XXVII, pp. 14, 424.
Grandrieu, église, XXVI, p. 287.
Grimberghen, église, XXVI, p. 104.
Grimde-sous-Tirlemont, église, XXVII, p. 426.
Grosage, église, XXIX, p. 465.

H

Haccourt, église, XXVI, p. 270.
Haekendover, église, XXIX, p. 222.
Haillot, église, XXVIII, p. 129.
Haine-Saint-Paul, presbytère, XXVIII, p. 307.
Hal, église de Saint-Martin, XXVII, pp. 134, 421. — XXVIII, p. 312. — XXIX, pp. 344, 347.
Halanzy, église, XXIX, p. 178.
Halle-Boyenhoven, église, XXVIII, p. 302.
Hamme, église, XXVI, p. 143.

Hamoir, église. XXVIII, p. 195.
Hamois, église, XXVI. p. 142.
Ham-sur-Heure, église, XXVI, p. 101.
Handzaeme, église, XXVI, p. 270. — XXVII, p. 379. — XXIX, p. 467.
Hannut, église, XXVIII, p. 320.
Hanzinelle, presbytère. XXIX. p. 218.
Harlebeke, presbytère, XXVII. p. 130.
Hasselt, église de Saint-Quentin, XXVI, p. 449. — XXVII, p. 379. — XXIX, pp. 178, 179, 466.
— Palais de justice, XXVI, p. 265. — XXVII, p. 155.
Hastière-par-dela, église, XXVI, p. 302. — XXVII, p. 153.
Hatrival, église. XXIX. p. 15.
Hautfays, église, XXIX, p. 467.
Hauthem-Saint-Liévin, église, XXVI, p. 144.
Haut-le-Wastia, église, XXVII, p. 137.
Havelange, église, XXVI, p. 271.
Heffen, église, XXVI, p. 445.
Heinsch, chapelle, XXIX, p. 184.
Helchteren, église. XXVIII. p. 388.
— Presbytère, XXVI, p. 269.
Helmet-sous-Schaerbeek, église. XXVII, p. 131.
Heppenbert-sous-Malseyck, église. XXVII, p. 17.
Herck-la-Ville, église, XXVII, p. 140.
Herck-Saint-Lambert, maison vicariale. XXVII. p. 318.
Herent, église, XXVIII, p. 311.
Hérenthals, église de Sainte-Waudru, XXVIII, p. 385.
— Hôtel de ville, XXVIII, p. 17.
— Presbytère, XXVII, p. 378.
Hersselt, église, XXVIII, p. 19.
Heusay-sous-Benne-Heusay, église, XXVI. p. 453. — XXIX, p. 13.
Heusy, église, XXVIII, p. 129.
Heysel-sous-Laeken, église, XXVII, p. 378.
Heyst-op-den-Berg, église, XXVII, p. 136. — XXVIII, pp. 18, 391.
Hingene, église, XXVII, p. 132.
Hoboken, église, XXVI, p. 433. — XXVII, pp. 316, 319.
Hodimont, église, XXVII, p. 318.
Hoeylaert, église, XXVI, p. 443.
Hollebeke, église, XXVIII, p. 198.
— Presbytère, XXVIII, p. 388.
Hombeek, église, XXVIII, p. 384. — XXIX, p. 337.
Hondelange, église, XXVIII, p. 128.
Honnay, presbytère, XXVI, p. 442.
Hoogstraeten, église de Sainte-Catherine, XXVI, p. 265. — XXVII. p. 320. — XXVIII. p. 194. — XXIX, pp. 12, 178, 467.
— Église de Saint-Jean-l'Évangéliste, XXVIII, p. 323.
— Hôtel de ville, XXVIII, p. 128. — XXIX, p. 180.
Hotton, presbytère, XXIX, p. 353.

Houdemont, église, XXVI, p. 142.
Houdremont, église, XXVII, p. 131. — XXIX, pp 331, 466.
Houmart-sous-Tohogne, église, XXVII, p. 138.
Hour, église, XXVI, p. 142.
Houttave, presbytère, XXVI, p. 442.
Houtvenne, église, XXIX, p. 183.
Hoves, église, XXVII, p. 320.
Hulsonniaux, église, XXVIII, p. 389.
Humanité (L'), bas-relief de Jef Lambeaux, XXIX, p. 179.
Humelghem-sous-Steenockerzeel, église, XXVII, p. 316.
Huy, église de Notre-Dame de la Sarte, XXVII, p. 140.
— Église primaire de Notre-Dame, XXVI, pp. 271, 296. — XXVIII, p. 20. — XXIX, p. 223.
— Église de Saint-Remy, XXVII, p. 319. — XXVIII, p. 320.
Huysse, église, XXIX, p. 182.
Huyssinghen, presbytère, XXVIII, p. 195.
Hyon, église, XXVI, p. 297. — XXIX, p. 342.

I

Ingelmunster, église, XXIX, p. 220.
Invasion des Chauques en 176, XXIX, p. 189.
Iseghem, église, XXVI, p. 143. — XXIX, p. 355.
Itterbeek, église, XXIX, pp. 346, 462.
Ixelles, église de Sainte-Croix, XXVIII, p. 308.
— Hôpital, XXVII, p. 377.

J

Jambes, église, XXVI, p. 443.
Jemelle, presbytère, XXIX, p. 353.
Jeneffe, presbytère, XXVIII, p. 307.
Jesseren (Le pseudo-tumulus de) XXIX, p. 207.
Jodoigne, église de Saint-Lambert, XXIX, p. 465.
Jumet, église de Saint-Sulpice, XXVI, p. 145.
Juslenville-sous-Theux, église, XXVI, p. 102. — XXVII, pp. 136, 138. — XXIX, p. 182.
— Presbytère, XXVI, p. 102.

K

Kemseke, église, XXVII, p. 319.
Kerckhoven-sous-Lomel, église, XXIX, p. 465.
Kerckom, église, XXVI, p. 142.
Kerkom, église, XXIX, p. 342.
Kermpt, église, XXIX, p. 355.
Kessenich, presbytère, XXVII, p. 318.
Knocke, église, XXVIII, p. 197.
Kruysweg-sous-Lillo, église, XXVI, p. 293.
— Presbytère, XXVIII, p. 319. — XXIX, p. 464.

L

Lacuisine, église, XXIX, p. 344.
Laeken, ancienne église paroissiale, XXVI, p. 143.
— Église de Notre-Dame, XXVIII, pp. 16, 19.
— Église de Saint-Roch, XXIX, p. 355.
— Château royal, XXIX, p. 217.
— Presbytère, XXVI, p. 141.
La Louvière, église de Saint-Joseph, XXIX, p. 183.
— Hôpital civil, XXVI, p. 291.
Lamain, église, XXVI, p. 272.
Lanaeken, église, XXVI, p. 265. — XXVIII, p. 198.
Landen, église, XXVII, p. 131.
Laneffe, église, XXVIII, p. 18.
Lantremange, église, XXIX, p. 11.
Leau, église de Saint-Léonard, XXVII, p. 424. — XXIX, p. 12.
— Hôtel de ville, XXVIII, p. 316, 395.
Ledeberg, église, XXIX, p. 214.
Lede-sous-Wannegem, presbytère, XXVIII, p. 195.
Leffinghe, église, XXVI, p. 295. — XXVII, p. 135.
Léglise, église, XXVIII, p. 18.
Lembecq, église, XXVII, p. 14. — XXIX, p. 15.
Lennick Saint-Martin, église, XXIX, p. 183.
Lescheret-sous-Juseret, église, XXVIII, p. 19.
Les-Fossés-sous-Assenois, église, XXVI, p. 292.
Lessines, hôtel de ville, XXVII, p. 422.
Leugnies, église, XXVI, p. 297.
Liège, église de Saint-Christophe, XXVI, pp. 104, 300. — XXVII, p. 129. — XXVIII, p. 302.
— Église de Saint-Gilles, XXVI, pp. 293, 442.
— Église de Saint-Jacques, XXVII, pp. 131, 320.
— Église de Saint-Martin, XXVI, p. 293. — XXVIII, p. 20. — XXIX, p. 213.
— Église de Saint-Nicolas-outre-Meuse, XXIX, p. 14.
— Église de Saint-Servais, XXVI, p. 104.
— Église de Sainte-Véronique, XXIX, p. 183.
— Hospice de vieillards, XXVI, p. 452.
— Hôtel provincial, XXVII, pp. 12, 377. — XXIX, pp. 11, 463.
Lierre, église de Saint-Gommaire, XXVI, p. 103.
— Galerie de tableaux, XXVII, p. 317.
Lillo, église, XXVI, p. 144.
Limal, presbytère, XXVI, p. 269.
Linkebeek, église, XXIX, p. 15.
Lisseweghe, église, XXVIII, p. 152.
Lize-Seraing, église, XXVI, p. 442.
Lobbes, église, XXVIII, p. 308.
Lokeren, église, XXVIII, p. 198.
Lombartzyde, presbytère, XXVII, p. 424.

Lomprez, église, XXVIII, p. 197.
Londerzeel, hospice, XXIX, p. 350.
Longchamps, presbytère, XXVIII, p. 388.
Loozen - sous - Bocholt, église, XXVI, p. 453.
— Presbytère, XXVIII, p. 17.
Louvain, église cathédrale de Saint-Pierre, XXVI, p. 272. — XXVII, p. 133. — XXVIII, p. 302. — XXIX, pp. 16, 355, 357, 467.
— Église de Sainte-Gertrude, XXVIII, p. 383. — XXIX, p. 462.
— Église de Saint-Jacques, XXIX, pp. 214, 333.
— Église de Saint-Joseph, XXVI, p. 440. — XXVII, p. 378. — XXIX, p. 337.
— Église de Saint-Quentin, XXVI, p. 104.
— Hôtel de ville, XXIX, pp. 214, 216.
Lovendegem, église, XXVII, p. 138.
Lovenjoul, église, XXVIII, p 320. — XXIX, p. 464.
Loverval, église, XXVI, p. 270.
Loyers - sous - Lisogne, église, XXVII, p. 319. — XXIX, p. 353.
Lummen, église, XXVIII, p. 389.

M

Machelen, église, XXVI, p. 448.
Mageret - sous - Wardin, église, XXVII, p. 15.
Maillen, église, XXVI, p. 443. — XXVII, p. 378.
Maisières, église, XXIX, p. 182.
Maison-sous-Saint-Gerard, église, XXIX, p. 342.
Malines, église métropolitaine de Saint-Rombaut, XXVI, pp. 104, 273, 446. — XXVII, pp. 17, 134, 142, 320, 379. — XXVIII, pp. 152, 199, 308, 324. — XXIX, pp. 16, 223, 343, 357.
— Église de Notre - Dame - d'Hanswyck, XXIX, p. 465.
— Église de Saint-Jean, XXIX, p. 15.
— Mont-de-piété, XXVI, p. 452. — XXVII, p. 130.
— Séminaire, XXVI, p. 441.
Mall-sur-Geer, église, XXVIII, p. 129.
Malonne, église, XXIX, p. 219.
Marche, église, XXVI, p. 287. — XXVIII, p. 301. — XXIX, p. 348.
— Hôtel de ville, XXVI, p. 442.
Marchienne-au-Pont, église de la Docherie, XXIX, p. 343.
Marilles, église, XXVI, p. 103.
Martelange, église, XXIX, p. 354.
Marvil - sous - Wardin, église et presbytère, XXVI, p. 446.
Massenhove, église, XXVI, p. 443.
Meensel-Kieseghem, église, XXIX, p. 14.
Meerbeek-lez-Cortenberg, église, XXIX, p. 342.
Meerbeke, église, XXIX, p. 184.

Mehaigne, église, XXIX, p. 342.
Melden, église, XXVI, p. 293.
Meldert (Brabant), église, XXVII, p. 131.
Meldert (Flandre orientale), église, XXVIII, p. 196.
Melkwezer, église, XXVI, p. 445.
Melreux-sous-Hotton, église, XXVII, p. 379.
Membre, église, XXIX, p. 355.
Membruggen, église, XXVI, p. 293.
Menin, église de Saint-Vaast, XXVI, p. 271.
Merxplas, église, XXVII, p. 316.
Messines, église, XXVI, p. 273. — XXVIII, p. 131.
Metier (Le) des tapissiers de haute-lice, à Binche, XXVII, p. 143.
Meux, église, XXVII, pp. 137, 424. — XXIX, p. 355.
— Presbytère, XXIX, p. 355.
Michamps-sous-Longwilly, église, XXVIII, p. 196.
Middelbourg, église, XXVI, p. 296.
Middelkerke, église, XXVIII, p. 325.
Moen, église, XXVI, p. 445.
Moerbeke-Waes, église, XXIX, p. 183.
Mogimont-sous-Vivy, église, XXVI, p. 293. — XXVIII, p. 320.
Mohiville, presbytère, XXVII, p. 13.
Moinet-sous-Longwilly, presbytère, XXVIII, p. 17.
Molendorp-sous-Bredene, église, XXIX, p. 355.
Molenstede-sous-Schaffen, église, XXVI, p. 270.
Moll, église, XXVIII, p. 18.
Monceau-sur-Sambre, église, XXVII, pp. 17, 132.
Mons, église de Sainte-Waudru, XXVII, pp. 12, 134, 419.
Mont, église et presbytère, XXIX, p. 184.
Mont-a-Leux-sous-Mouscron, église, XXVIII, p. 307.
Mont-Saint-Amand, église, XXIX, p. 336.
Mont-sur-Marchienne, église, XXVIII, p. 320.
— Maison vicariale, XXVI, p. 292.
Moortzeele, église et presbytère, XXVII, p. 141. — XXIX, p. 341.
Mouland, église, XXIX, p. 221.
Mouscron, église, XXVI, p. 434.
— Hôtel de ville, XXVII, p. 129.
Moustier-sur-Sambre, église, XXIX, p. 466.
Munstereilsen, église, XXVI, p. 145.
Munte, église, XXVII, p. 141.

N

Naast, église, XXIX, p. 334.
Namur, église cathédrale de Saint-Aubin, XXVII, p. 133.
— Église de Saint-Loup, XXVI, p. 101.
Nassogne, église, XXVII, p. 132.
Nederbrakel, presbytère, XXIX, p. 341.

Neer - Glabbeek, presbytère, XXVI, p. 269.
Neerhaeren, église, XXVI, p. 265. — XXVIII, p. 514. — XXIX, p. 546.
Neeryssche, église, XXVI, p. 264. — XXVII, p. 132. — XXVIII, p. 508.
Neufchateau, église, XXVII, p. 140.
Neuville-sous-Vielsalm, chapelle, XXVIII, p. 129.
Neyghem, église, XXVI, p. 104. — XXVIII, p. 198.
Niel-lez-Saint-Trond, église, XXVI, p. 270.
Nieuport, église paroissiale, XXVI, p. 449. — XXIX, pp. 185, 346.
Nieuwerkerken, église, XXVI, pp. 143, 440. — XXVII, p. 316.
Nieuw-Rhode, église, XXVI, p. 443.
Nivelles, église de Sainte-Gertrude, XXVIII, p. 324.
— Palais de justice, XXVII, p. 136. — XXVIII, p. 387.
— Salle de fêtes, XXIX, p. 180
Nives, église, XXVII, p. 137.
Notes et remarques sur les quatre David Teniers, XXVI, p. 149.
Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. — Les retables, XXIX, p. 425.
Note sur le breviaire Grimani et les manuscrits à miniatures du commencement du XVIe siècle, XXVIII, pp. 135, 309.
Note sur une médaille rappelant l'édification à Bruxelles de l'église des Carmélites thérésiennes, XXVI, p. 305.

O

Ochamps, église, XXVI, p. 271.
Ohey, presbytère, XXIX, p. 535.
Olmen, église, XXIX, p. 14.
Onoz, église, XXVIII, p. 19.
Oostacker, église, XXVIII, p. 198.
Oostcamp, église, XXVII, pp. 11, 14. — XXIX, pp. 178, 184.
Oost-Eecloo, église, XXVIII, p. 198.
Oosterloo-sous-Gheel, église, XXIX, p. 181.
Oostham, église, XXVI, p. 297.
Oosthoven-sous-Vieux-Turnhout, église, XXVIII, p. 388.
Oostkerke, église, XXVIII, p. 132.
Oostmalle, église, XXVIII, p. 198.
Oost-Roosebeke, église, XXVI, p. 272.
Op-Glabbeek, église, XXIX, p. 356.
Opgrimby, église, XXIX, p. 466.
Opheers, église, XXVII, p. 15.
Ophoven, presbytère, XXVII, p. 137.
Oplinter, église, XXVII, p. 380.
Oppuers, presbytère, XXVI, p. 292. — XXVII, p. 15.
Orgeo, église, XXVIII, p. 19.
Ortho, église, XXVII, p. 132.

Overbroeck-sous-Brecht, église, XXVIII, p. 307.
— Presbytère, XXIX, p. 341.
Overmeire, église, XXVII, p. 131.
Overyssche, église de Saint-Martin, XXIX, pp. 179, 466.

P

Paricke, presbytère, XXVI, p. 269.
Peer, église, XXVI, p. 454.
Pellaines, église, XXVI, p. 143.
Pellenberg, presbytère, XXVII, p. 136.
Perck, église, XXVI, p. 145.
Pesches, presbytère, XXVIII, p. 17. — XXIX, p. 219.
Petigny, église, XXIX, p. 219.
Petite-Somme-sous-Borlon, chapelle, XXVI, p. 453.
Philippeville, église, XXVII, p. 141.
Pierres tombales historiées et inscriptions tumulaires de l'hôpital de Notre-Dame à Audenaerde, XXVI, p 106.
Pitthem, église, XXVII, p. 141.
Ploegsteert, église, XXIX, p. 183.
Pollinchove, église, XXIX, p. 185.
Poperinghe, église de Saint-Jean, XXVIII, p. 199. — XXIX, p. 178.
Porcheresse, église, XXVI, p. 297.
Potiers et faïenciers tournaisiens, XXVI, p. 276.
Proven, presbytère, XXVII, p. 13.
Pry, église, XXVIII, p. 18.
Putte, église, XXIX, p. 218.
Pypelheide-sous-Boisschot, église, XXIX, p. 219.

Q

Quaregnon, presbytère, XXIX, p. 218.
Quaremont, église, XXIX, p. 342.

R

Ramsdonck, église et presbytère, XXVI, p. 443.
Ramsel, église, XXVII, p. 14. — XXIX, p. 184.
Rapport à M. le Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics, concernant les principes à suivre dans la confection des projets d'autels, XXVI, p. 266.
— à M. le Ministre de la justice, concernant la confection des projets d'églises, XXVII, p. 425.
Rauw-sous-Moll, église, XXIX, p. 465.
Rebecq-Rognon, église, XXVI, p. 105.
Rechrival-sous-Tillet, église, XXVII, p. 140.
Rede, presbytère, XXVIII, p. 17.
Regnez-sous-Bihain, presbytère, XXVI, p. 141.
Remparts d'Arlon, XXVII, p. 37.
Remparts romains d'Arlon et de Tongres, XXVIII, p. 77. — XXIX, p. 25.
Rendeux-Bas, église, XXVII, p. 319.
Rendeux-Haut, église, XXVIII, p. 128.
Reninghelst, église, XXVIII, p. 307.

Reppel, église, XXIX, p. 221.
Rethy, église, XXIX, p. 466.
Rhode-Saint-Pierre, église, XXIX, p. 220.
Rienne, église, XXIX, p. 466.
Rillaer, église, XXVII, p. 424.
Rochefort, hôtel de ville, XXVI, p. 441.
Romedenne-sous-Surice, église, XXVIII, p. 196.
Rondu-sous-Remagne, presbytère, XXIX, p. 353.
Ronzon-sous-Rendeux, église, XXVIII, p. 389.
Roulers, cimetière, XXVII, p. 133.
— église de Saint-Amand, XXVII, p. 138.
Roy, église, XXVI, p. 293.
Rumbeke, église, XXVIII, p. 392. — XXIX, p. 342.
Rumes, presbytère, XXVII, p. 318.
Ruyen, presbytère, XXVIII, p. 319.
Ryckevoorsel, église, XXVII, pp. 13, 139. — XXVIII, p. 16.

S

Sainlez-sous-Hollange, église, XXVIII, p. 128.
Saint-Amand, église, XXVIII, p. 320.
Saint-Antoine-sous-Brecht, église, XXVIII, p. 301.
Saint-Denis, église, XXVIII, p. 129.
Sainte-Marie-lez-Neufchateau, église, XXVII, p. 133.
Saint-Georges-ten-Distel, église, XXVIII, p. 18.
Saint-Géry, église, XXIX, p. 354.
Saint-Ghislain, église, XXVIII, p. 132.
Saint-Gilles-lez-Bruxelles, église, XXVIII, p. 19.
Saint-Gilles-lez-Termonde, église, XXVIII, p. 443.
Saint-Hubert, église, XXVI, pp. 143, 446. — XXVII, p. 133. — XXVIII, p. 132. — XXIX, pp. 183, 356.
Saint-Job-in't Goor, église, XXVI, p. 103.
Saint-Josse-ten-Noode, église, XXIX, p. 182.
— Hôpital, XXIX, p. 357.
Saint-Laurent, église, pp. 16, 219.
Saint-Léger, église, XXVIII, p. 391.
Saint-Léonard, église, XXVII, p. 16. — XXVIII, p. 132.
Saint-Mard, église, XXVII, p. 378.
Saint-Paul, église, XXIX, p. 462.
Saint-Trond, église de Saint-Martin, XXVI, p. 442. — XXVII, p. 13.
— Hôpital, XXVI, p. 291.
Salm-Chateau-sous-Vielsalm, église, XXVI, p. 271.
Samree, église et presbytère XXVII, p. 132.
Santbergen, église, XXIX, p. 466.
Sautour, église, XXVI, p. 443.
Saventhem, église, XXVII, p. 323.
Schaerbeek, église de Sainte-Marie, XXVI, p. 268. — XXVII, p. 419. — XXVIII, p. 302. — XXIX, p. 218.

SCHAERBEEK, église des SS.-Jean-et-Nicolas, XXVII, p. 424.
— Hôtel communal, XXVI, p. 100.
SCHAFFEN (Brabant), église, XXVIII, p. 125.
SCHAFFEN (Limbourg), église, XXIX, p. 220.
SCHELDEWINDEKE, église, XXVIII, p. 129.
SCHOOTEN, église, XXVII, p. 16.
— Presbytère, XXVI, p. 269.
SCHOOT-SOUS-TESSENDERLOO, église, XXIX, p. 219.
SCHURHOVEN - SOUS - SAINT - TROND, église, XXVIII, p. 198.
SCULPTEURS (LES) BEYAERT, DE LOUVAIN, XXVII, p. 151.
SEMPST, église, XXVI, p. 100. — XXVII, p. 12.
SERAING, presbytère de la paroisse de Saint-Joseph, XXVIII, p. 306.
'S GRAVENWEZEL, église, XXVII, p. 318.
SICHEM, église, XXVI, p. 145. — XXVII, p. 142. — XXVIII, pp. 199, 392. — XXIX, p. 356.
SIGNEULX - SOUS - BLEID, église, XXIX, p. 221.
SIMONIS (EUGÈNE), XXVI, p. 385.
SLEYDINGE, église, XXVI, p. 295.
SLUZE-SUR-GEER, église, XXVI, p. 145. — XXIX, p. 15.
SMEERMAES-SOUS-LANAEKEN, chapelle, XXVIII, p. 198.
SNELLEGHEM, église, XXVII, p. 318. — XXIX, p. 14.
SOIGNIES, église de Saint-Vincent, XXVII, p. 155.
SOLRE-SUR-SAMBRE, église, XXVII, p. 320.
SOMBEKE - SOUS - WAESMUNSTER, église, XXVII, p. 319. — XXVIII, p. 320.
SOUGNEZ - SOUS - AYWAILLE, église, XXVI, p. 442.
SOUMAGNE, église, XXVI, p. 287.
SOUVERAIN - WANDRE, église, XXVIII, p. 320.
SOUVRET, église, XXVI, p. 143.
SPA, église primaire, XVIII, pp. 16, 19.
SPALBEEK, église, XXVI, p. 103. — XXVII, p. 138. — XXIX, p. 219.
— Presbytère, XXVIII, p. 17.
STAEROECK, église, XXIX, p. 185.
STAVELE, église, XXIX, p. 342.
STEENDORP, église, XXVI, p. 142.
STEENKERKE, église, XXVII, p. 155.
STEENKERQUE, église, XXVIII, p. 197.
STEVOORT, presbytère, XXVII, p. 378.
STUYVEKENSKERKE, église, XXVII, p. 426. — XXIX, p. 222.
SURICE, église, XXIX, p. 183.
SUTENDAEL, presbytère, XXVIII, p. 307.
SYSSEELE, église, XXVIII, p. 388.

T

TAINTEGNIES, église, XXVIII, p. 319.
TAMISE, église, XXVIII, p. 320.
TARCIENNE, église, XXVII, p. 151.
TEN-BRIELEN-SOUS-COMINES, presbytère, XXVIII, p. 18.
TEN-EEDE-SOUS-WETTEREN, église, XXIX, p. 467.

Terlaenen-sous-Overysschel, église, XXVIII, pp. 151, 525.
Termes, église, XXIX, p. 466.
Termonde, église de Notre-Dame, XXVIII, p. 197.
— Hôtel de ville, XXVII, p. 422. — XXIX, p. 540.
Ternath, église, XXIX, p. 222.
Tervueren, chapelle de Saint-Hubert (parc du château royal), XXIX, pp. 536, 546.
Theux, église, XXIX, p. 220.
Thielen, église, XXVI, p. 448.
Thielt, beffroi, XXVI, p. 159.
— Église de Saint-Pierre, XXVI, p. 275. — XXVIII, p. 197. — XXIX, pp. 11, 15.
Thon, église, XXVI, p. 144.
Thourout, église, XXVII, p. 159. — XXIX, p. 466.
Thuin, abbaye de Lobbes, XXVII, p. 15.
— Hospice de vieillards, XXVII, p. 15.
Thulin, église, XXVI, p. 296.
Thy-le-Baudhuin, église, XXIX, p. 14.
Thynes, ancienne église, XXVII, p. 141.
Tirlemont, église de Notre-Dame-au-Lac, XXIX, p. 556.
— Église de Saint-Germain, XXVIII, p. 20. — XXIX, pp. 185, 225, 556.
— Académie, XXIX, p. 550.
Tombeau (Le) de Jacob Van Maerlant, à Damme, XXVII, p. 455.
Tongres, église de Notre-Dame, XXVI, p. 297. — XXVII, p. 154. — XXVIII, p. 199. — XXIX, pp. 16, 466.
— Église de Saint-Jean-Baptiste, XXVI, p. 105. — XXVII, p. 578. — XXVIII, p. 126.
— Palais de justice, XXIX, p. 15.
— Porte de Visé, XXVIII, p. 517.
Tongrinnes, église, XXVI, p. 100.
Tournai, cathédrale, XXVI, p. 501.
— Chapelle du faubourg Saint-Martin, XXVI, p. 142.
— Église de la Madeleine, XXIX, p. 544.
— Église de Saint-Jacques, XXVI, p. 275.
— Église paroissiale de Notre-Dame, XXVIII, p. 15.
— Halle aux Draps, XXVII, p. 577.
Tourneppe, église, XXVII, p. 548.
Transinne, presbytère, XXVII, p. 425.
Trivières, presbytère, XXVII, p. 156.
Tronchiennes, église, XXVI, p. 297.
Turnhout, église de Saint-Pierre, XXVII, p. 129. XXIX, p. 556.

U

Ulbeek, église, XXVII, p. 520.
Ursel, église, XXVIII, p. 501.
Uytkerke, église, XXVII, p. 424.

V

Vedrin, église, XXIX, p. 535.
Velrle, église, XXVI, p. 145.
Velaines, église, XXVII, p. 319.
Verres « façon de Venise », fabriqués aux Pays-Bas, XXVI, pp. 195, 315. — XXVII, p. 197. — XXVIII, p. 209. — XXIX, p. 95.
Vertryck, église, XXIX, p. 467.
Verviers, hôpital, XXVIII, p. 387.
Vezin, église, XXVI, pp. 295, 445.
Vezon, église, XXVI, p. 143.
Vieux-Dilt-sous-Mortsel, église, XXVIII, p. 19.
— Presbytère, XXVII, p. 130.
Ville-en-Hesbaye, église, XXVII, p. 14.
Villers-deux-Eglises, église, XXIX, p. 555.
Villers-du-Bois, sous-Vielsalm, église, XXIX, p. 541.
Villers-la-Bonne-Eau, église, XXIX, p. 181.
Villers-la-Tour, presbytère, XXVI, p. 291.
Villers-la-Ville, ancienne abbaye, XXVII, pp. 19, 380.
Villers-l'Evêque, église, XXVI, p. 292. — XXVII, p. 14. — XXVIII, p. 389. — XXIX, p. 219.
Villers-lez-Heest, église, XXIX, p. 219.
Vissoulé-sous-Tavigny, église, XXIX, p. 218.
Vivy, église, XXVI, p. 143.
Vleckem, église, XXVIII, p. 131.
Vliermael-Roodt, église, XXIX, pp. 14, 220.
Vlimmeren, église, XXVI, p. 297.
Vlisseghem, église, XXVIII, p. 18. — XXIX, p. 14.
Vollezeele, église, XXIX, p. 184.
Vorst, église de Sainte-Gertrude, XXIX, p. 467.
Vosselaere, église, XXVII, p. 131. — XXIX, p. 327.

W

Waerdamme, église, XXVIII, p. 307.
Waereghem, hospice-hôpital, XXVII, p. 14.
Walcourt, église, XXVI, pp. 275, 288. — XXVII, pp. 154, 427, 428. — XXVIII, p. 303. — XXIX, pp. 214, 223, 344, 356.
Waltzing-sous-Bonnert, église, XXVIII, p. 18.
Wandre, église et presbytère, XXVII, p. 141.
Waremme, église, XXVII, p. 129. — XXVIII, p. 194.
Warneton, église, XXVII, p. 131.
Warsage, église, XXVIII, p. 131.
Wasmuel, église et presbytère, XXVIII, p. 19.
Waterloo, église, XXIX, p. 222.
Watermael, église, XXIX, p. 220.
Watervliet, église, XXIX, p. 344.
Wavre, église de Saint-Jean-Baptiste, XXVI, pp. 440, 445.

Wavreille, église, XXVIII, p. 196.
Wavre-Sainte-Catherine, église, XXVII, p. 155.
Wechelderzande, église, XXVII, p. 578.
Weert, église, XXVII, p. 424.
Welkenraedt, église, XXVI, p. 295.
Wellin, église, XXVIII, p. 520.
Wercken, église, XXIX, pp. 184, 467.
Wervicq, presbytère, XXVI, p. 455.
Wesemael, église, XXVI, p. 295.
Wesembeek, église, XXVI, p. 264. — XXVII, p. 520.
Westerloo, église, XXVI, p. 287. — XXVII, p. 14. — XXIX, pp. 220, 544.
Westrem-sous-Massemen, église, XXVIII, p. 591.
Wevelghem, église, XXVIII, p. 129.
Weyer, presbytère, XXVI, p. 291.
Weyler-sous-Autel-Bas, église, XXVII, p. 157.
Wezel-Rauw-sous-Moll, presbytère, XXIX, p. 218.
Wezeren, église, XXVI, p. 445.
Wildert-sous-Esschen, église, XXVII, p. 519.
Willancourt, église, XXVIII, p. 128. — XXIX, p. 177.
Willaupuis, presbytère, XXVIII, p. 195.
Willebroeck, église, XXVII, p. 426.
Wilmarsdonck, église, XXVI, p. 270. — XXVIII, p. 19.
Wilsbeke, église, XXVIII, p. 129.
Wintershoven, église, XXVIII, p. 196.
Wintham-sous-Hingene, église, XXVI, p. 145. XXVII, p. 141. — XXVIII, p. 585.
Woesten, église, XXVII, p. 424.
Wolfsdonck-sous-Langdorp, église, XXIX, p. 15.
Wonck, église, XXVIII, p. 197
Woubrechtegem, église, XXVIII, p. 197.
Wulpen, église, XXVIII, pp. 526, 589. — XXIX, pp. 221, 556.
- Presbytère, XXVII, p. 518.
Wychmael, église, XXVIII, p. 151.
Wyshagen, église, XXVI, p. 142. — XXVII, p. 519.
— Presbytère, XXVII, p. 150.

Y

Ypres, église de Saint-Martin, XXVI, p. 445.
- Halles, XXVI, pp. 101, 157. — XXVII, pp. 129, 576. — XXVIII, p. 126. — XXIX, pp. 179, 557,
Yves-Gomezée, église, XXVIII, 125.
Yvoir, église, XXVII, p. 151.

Z

Zammel-sous-Gheel, église, XXVIII, p. 584.
Zeelhem, église, XXVII, p. 158.

ZITTAERT-SOUS-MEERBOUT, église, XXVI, p. 434.
ZOERLE-PARWYS, église, XXVIII, p. 391.
— Presbytère, XXVIII, p. 428.
ZOERSEL, église et presbytère, XXVI, p. 144.
ZOLDER, église, XXVI, p. 443.
ZONNEBEKE, église, XXVI, p. 271.
ZUYDSCHOTE, église, XXVI, p. 293. — XXVIII, p. 308. — XXIX, p. 220.
— Presbytère, XXVII, p. 424.
ZUYENKERKE, église, XXVII, p. 140. — XXIX, p. 184.

ZITTAERT-SOUS-MEERBOUT, église, XXVI, p. 434.
ZOERLE-PARWYS, église, XXVIII, p. 391.
— Presbytère, XXVIII, p. 428.
ZOERSEL, église et presbytère, XXVI, p. 144.
ZOLDER, église, XXVI, p. 443.
ZONNEBEKE, église, XXVI, p. 271.
ZUYDSCHOTE, église, XXVI, p. 293.
— XXVIII, p. 308. — XXIX, p. 220.
— Presbytère, XXVII, p. 424.
ZUYENKERKE, église, XXVII, p. 140. — XXIX, p. 184.

GETTY CENTER LINRARY
3 3125 00666 0795